LILY LITVAK

MUSA LIBERTARIA

Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)

Antoni Bosch, editor

Publicado por Antoni Bosch, editor
St. Pere Claver, 35 - Barcelona-17

© de esta edición: Antoni Bosch, editor, S. A.

ISBN: 84-85855-03-5
Depósito Legal: B. 18.805 - 1981

La cubierta ha sido diseñada por
Claret Serrahima

Este libro ha sido impreso en los talleres de
Imprenta Clarasó, S. A. - Villarroel, 15 - Barcelona - 11

PROHIBIDA SU REPRODUCCION TOTAL O PARCIAL

Fecha: Julio 2017
NUM ADQ: 00014

se recomienda la reproducción total o parcial
difunde libremente

Biblioteca Internacional Anarquista (BIA)

A mi madre

La investigación para este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda económica de la American Philosophical Society y de University Research Institute de la Universidad de Texas en Austin.

Agradecimientos

Muy especial y cordialmente debo testimoniar mi agradecimiento a Hermoso Plaja, de Palafrugell, quien me inspiró el tema de este libro en el primer encuentro que tuvimos. Agradezco también a Diego Abad de Santillán el constante estímulo de sus palabras de aliento y de sus consejos.

Entre las personas que desde diversas instituciones me han prestado su ayuda y colaboración, he de mencionar a Ricardo Gullón de la Universidad de Chicago, John Kronik de Cornell University, Paul Ilie de la Universidad de Michigan, Pablo Beltrán de Heredia y Luis Arocena de la Universidad de Texas, Josep Fontana de la Universidad Autónoma de Barcelona, José Álvarez Junco de la Universidad Complutense de Madrid, Joan Lluís Marfany de la Universidad de Liverpool, y Juan Naya de la Real Academia Gallega en La Coruña. Asimismo, mi reconocimiento a mis amigos, Galen Greaser de Austin y José Antonio Feijoo Mateo de La Coruña. Parte de la investigación para este libro fue llevada a cabo en el Instituto Internacional de Estudios Sociales de Amsterdam y en la Biblioteca Arus de Barcelona, a cuyo personal agradezco su amabilidad, y de manera especial a Carmiña Illia de la Biblioteca Arus. Igualmente deseo expresar mi agradecimiento a Terri Ann Blakley de la Universidad de Texas por su profesionalidad y cuidado en la transcripción del manuscrito.

...sin gobierno salisteis del vientre de vuestra madre... y sin gobierno os iréis, u os llevarán, a la sepultura...

Don Quijote de la Mancha,
Parte II, Capítulo V.

Índice

AGRADECIMIENTOS IX

PALABRAS PRELIMINARES XIII

I. LA NATURALEZA 1

II. EL ENEMIGO DEL PUEBLO 29

III. LOS DESHEREDADOS 63

IV. LA CONQUISTA DEL PAN 105

V. EL PROLETARIADO MILITANTE. 131

VI. LA BUENA NUEVA 183

VII. TEATRO ANARQUISTA 213

VIII. CULTURA LIBERTARIA. 253

IX. ¿QUÉ ES EL ARTE? 285

Arte social 287

Arte y vida 305

Realismo. 307

Arte y trabajo 312

Arte y progreso tecnológico 320

El arte del pueblo 326

El arte como medio de masas. 330

¿Qué es el arte? 338

X. QUÍMICA DE LA CUESTIÓN SOCIAL. O SEA, ORGANISMO CIENTÍFICO DE LA REVOLUCIÓN 343

XI. GERMINAL 371

A MANERA DE EPÍLOGO 399

BIBLIOGRAFÍA 405

PRENSA ANARQUISTA ESPAÑOLA UTILIZADA (1880-1913) . . . 439

ÍNDICE ONOMÁSTICO. 441

Palabras preliminares

En el *Munich Staatliche Graphische Sammlung* se conserva la única copia de un curioso grabado. Representa la letra Q, y forma parte de un «alfabeto grotesco» en el que los caracteres aparecen formados por grupos de figuras de animales y de seres humanos. Del autor de este grabado únicamente se sabe que es el Maestro E.S.; la letra a que me refiero data de 1467.[1]

Se desconoce el uso de tales alfabetos. Los especialistas en el arte tipográfico de aquella época creen que se hacían como diversión en la solemnidad de los temas religiosos.[2] Las letras se configuraban con imaginativas combinaciones de damas y caballeros, aves y animales, en actitudes de combate, enlazados, o simplemente yuxtapuestos de manera divertida, cuando no incongruente.

En la letra Q del Maestro E.S. lo más curioso es que resulta un ejemplar temprano del arte de protesta. La letra está formada por dos caballeros armados y montados, que pelean entre sí con lanzas y espadas, mientras dos miserables campesinos son pisoteados por las patas de los caballos. Los combatientes ni siquiera parecen percatarse de esa pobre gente.

Muy poco se sabe del Maestro E.S.[3] Era un artesano, orfebre, que vivió en Suiza y Alemania. Realizó unos trescientos grabados, muchos de ellos sobre escenas bíblicas o de temas de santos y mártires. ¿Por qué el artista, en un momento determinado, decide comentar la situación social en su fantasía alfabética? ¿Qué pudo impulsarle a manifestar de esa manera su protesta en favor del campesino?

Desde ese incipiente destello de crítica social, muchos artistas

1 Master E.S. «La letra Q», 1467. Grabado. Staatliche Graphische Sammlung, Munich.

2 Sobre este tema F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700* (Amsterdam, 1954), 5 vols.

3 Véase sobre este artista Max Geisberg *Die Kupferstiche des Meisters E S* (Berlin, 1924). Con reproducción de los grabados de E.S.

y escritores han usado de su fantasía creadora como arma en la lucha por la liberación humana. Algunos de ellos, consagrados por entero al arte o la literatura, se convirtieron en grandes figuras: Goya, Daumier, Tolstoi, Pissarro, Zola, Picasso... Otros, por el contrario, como nuestro Maestro E.S., nunca salieron del anonimato, fundidos en la masa trabajadora, y su obra tan sólo sirvió en algún momento para expresar ciertos ideales y aspiraciones humanas, la crítica de una sociedad injusta y el sueño de un futuro mejor.

Muchos libros se han escrito sobre escritores y artistas famosos cuyo nombre aún perdura. Muy pocos sobre los que yacen perdidos en el anonimato. Este libro quiere ser uno de esos pocos. En él me propongo estudiar las manifestaciones culturales, artísticas y literarias de un grupo de hombres, en su mayoría olvidados y hasta desconocidos, que se enfrentaron a la sociedad en que vivieron, haciendo del arte y la literatura armas revolucionarias para lograr la sociedad perfecta; aquélla basada en la paz, la libertad, el bienestar, la igualdad, la felicidad... *Musa libertaria* tratará de los anarquistas españoles.

Los años a que nos referimos — 1880-1913 — fueron, en toda Europa, un período de gran agitación social. Las luminarias anarquistas brillaban en el centro del escenario. Sobre todo en España, donde las llamaradas del milenarismo, en los barrios industriales de Cataluña o en los ardientes campos de Andalucía, atraía la atención de enormes masas que de pronto se declaraban libres. Dada la importancia de ese movimiento en España, es lógico que en estos últimos años se hayan publicado excelentes y pormenorizados trabajos sobre el anarquismo español, fundamentalmente considerado en sus aspectos ideológico, social o histórico. Muy poco se ha escrito, sin embargo, sobre la vida cultural y literaria, sobre el arte y la estética libertarios.[4] Puede incluso afirmarse que la abundante producción

4 Hay algunos estudios que tocan brevemente este tema. Véase, por ejemplo, el excelente libro de José Álvarez Junco, *La ideología política del anarquismo español 1868-1910* (Madrid, 1976). Además, Abad de Santillán Diego, *Contribución a la historia del movimiento obrero español* (México, 1967), 3 vols. Gustavo La Iglesia, *Caracteres del anarquismo* (Barcelona, 1907); Clara Lida, «Literatura anarquista y anarquistas literarios», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19, núm. 2 (1970), 360-81. Sobre las artes gráficas, consúltese E. Olive, *La pedagogía obrerista de la imagen* (Barcelona, 1978). Véase, también, el estudio preliminar de Rafael Pérez de la Dehesa a *La evolución de la filosofía en España*, de Federico Urales (Barcelona, 1968); José Carlos Mainer, «Notas sobre la lectura obrera en España 1900-1936», *Teoría y práctica del movimiento obrero en España (1900-1936)* (Valencia, 1977), 175-240; Luis Monguió, «Una biblioteca

anarquista en estos campos, todavía es prácticamente desconocida. Tal vez se deba ello a su difícil acceso, por tratarse de obras dispersas en multitud de pequeños libros y folletos, así como en cientos de periódicos, algunos de cortísima duración. Aun así, causa asombro esa laguna, puesto que ningún otro movimiento puso tanto énfasis como el anarquismo en el papel que la cultura pudiera tener en la emancipación humana. Para ellos, ésta permitiría no sólo cambiar el medio social y económico sino también a los propios hombres.

Los anarquistas consideraron, en efecto, al arte y a la literatura como fundamentalmente sociales, constituyentes de una causa, y por lo mismo con un papel definido en el trabajo revolucionario. Sus creaciones pueden considerarse de «protesta», y ésta se refiere exclusivamente a aspectos sociales e ideológicos de formas específicas de vida: instituciones, condiciones o circunstancias concretas de carácter social, económico y ético. Nada tiene que ver con la protesta metafísica contra la condición o el destino humanos.

Si el anarquismo es, en sí, un tema complejo, no lo es menos el de la estética y la cultura anarquistas. Un estudio como éste podría haber sido mucho más extenso. El tema abunda en dificultades. Al abordarlo, se corre el riesgo de perderse en la inmensidad del material existente, o de tratarlo en forma puramente descriptiva. Yo pretendo estudiar esa producción no sólo en extensión, sino también en profundidad, con el análisis de algunos puntos básicos y de ciertos problemas fundamentales.

Me interesa, sobre todo, la parte estética, literaria, artística de la producción y de las teorías ácratas. Sin embargo, resulta casi imposible delimitar con exactitud los géneros a que pertenece tal o cual obra, así como hacer una delimitación del contenido; es decir, dónde termina la obra ideológica y empieza la narración o el lirismo, dónde acaba la propaganda y comienza la obra de arte. Las fronteras se pierden al plantear estos temas, ya que los anarquistas formularon sus obras y sus teorías estéticas como instrumentos de la revolución social. En sus discusiones sobre la misión cultural y artística del anarquismo, nunca perdieron de vista la necesidad de hacer de esas obras un arma ideológica. Posiblemente, en esa misma indeterminación de fronteras se advierte ya un principio anárquico, puesto que deriva de la libertad de géneros y en ocasiones hasta

---

obrera madrileña en 1912-1913», *Bulletin Hispanique*, 77, núms. 1-2 (enero-junio, 1975), 154-173.

de la rebeldía contra las leyes del lenguaje mismo. Se percibe así, la búsqueda inconsciente de formas y medios nuevos de comunicación para expresar ideas también nuevas.

Los autores de que aquí se habla son, por supuesto, heterodoxos. Me interesa, ante todo, la expresión del escritor y del artista verdaderamente populares, en cuanto a que proviene de la masa del pueblo. Los más representativos son obreros o campesinos que escriben o dibujan sin abandonar su oficio. No se trata, pues, de literatos o artistas profesionales. Además, tampoco son proletarios dedicados a hacer cualquier tipo de literatura o pintura, sino trabajadores, solidarios de su clase, cuya musa se inspiraba en la realidad de un determinado estrato social: los desposeídos.

Claro es que también he de hablar de algunos escritores burgueses. Por de pronto, de los que leía la masa anarquista, cuya obra fue en sus manos excelente arma de propaganda ideológica y de exaltación revolucionaria, así como de otros que deben ser considerados no sólo escritores burgueses, sino «profesionales», como Unamuno, Azorín, Marquina, Camba... Algunos de ellos se acercaron al anarquismo en los años que aquí se estudian; otros, aun sin haber tenido esa aproximación ideológica, publicaron importantes escritos en periódicos ácratas que merecen ser revisados.

Debe asimismo aclararse, que en este libro no he tenido en cuenta la diversidad de opiniones ideológicas existentes dentro del anarquismo. A pesar de todo, tales divergencias teóricas tenían un común denominador formado por principios fundamentales de las teorías libertarias, y son éstos, precisamente, los que afloran en los aspectos estético y cultural del movimiento.

Todos los juicios son, siempre, en última instancia, subjetivos. La simpatía que siento por el anarquismo no está disfrazada en este estudio, aunque elegí y traté la documentación con absoluta objetividad. Con toda objetividad también, señalo los fracasos de la musa libertaria, lo que me permite asimismo reconocer que de ella pueden obtenerse ciertas ideas válidas para una alternativa radical de la cultura popular. La estética anarquista nunca se concretizó en una gran obra de arte; pero habitamos en un mundo de tristes éxitos y de heroicas derrotas, y además, las ideas no decaen tan rápidamente como las instituciones. Una de las primeras lecciones enseñadas por los propios anarquistas es que las cosas al parecer imposibles, se logran a veces, por lo que no debe jamás de abandonarse la lucha. El anarquismo, con asombroso arraigo y poder de supervivencia en el pueblo español, no perduró a través de aquellos años basándose en

el criterio de lograr un éxito fácil y seguro. Su fuerza residía en una persistencia indomable y en una rebeldía tan radical que ninguna estructura política estereotipada podía encauzar. Y lo mismo pudiera decirse de su estética.

No pretendo aquí investir a la musa libertaria de una perfección que no tiene. Los anarquistas no fueron, desde luego, ni grandes escritores ni grandes artistas. Pero, al abordar su producción, quizá debamos atribuirle otro sentido a la belleza, identificándola con la expresión de la más indestructible aspiración del hombre: el ser libre.

En *The Shape of Content*,[5] Ben Shan se pregunta sobre el significado de la belleza. Sí, es bella — dice, refiriéndose a la obra de Goya —; pero esa belleza es inseparable de su fuerza y contenido. «¿Quién puede decir cuándo una cara contraída por el sollozo se convierte en arma punzante? y ¿quién puede presumir que esos trazos hubieran sido arma tan afilada aislados de ese rostro?» Nadie puede afirmar que tal color, tal estructura formal, tal tipo de pincelada, podrían haber sido tan magistrales de no haber sido inspirados por la más profunda indignación, por la más apasionada sed de justicia, por la más intensa fe.

5 Ben Shan, *The Shape of Content* (New York, 1960).

I

La naturaleza

La palabra Anarquía suele muchas veces ser mal entendida. Ello es consecuencia de las asociaciones que se establecen con un movimiento que pretendía liberarse del mito político y que alentaba la «propaganda por el hecho». De allí viene que se considere a la anarquía como un movimiento esencialmente negativo, que exalta la desorganización y el caos. Sin embargo, tales connotaciones surgen de postulados tomados fuera de contexto. La anarquía no pretende la anulación del orden y la imposición del desorden, sino la formación de una sociedad natural que no tiene reglas ni leyes porque éstas no son necesarias. En tal medio, la solidaridad y la mutua ayuda entre los hombres se desarrollan espontáneamente. Las reglas superimpuestas no hacen más que asfixiar esos fenómenos instintivos y naturales.

La base esencial del anarquismo es el hombre natural, anterior y más fundamental históricamente que el hombre político. Blázquez de Pedro declara que: «Las leyes naturales son eternas, insustituibles, inexcusables y congénitas al ser. Desde la cuna las llevamos todos esculpidas en las entrañas. Faltar a ellas es irracional, antihumano, violentante, mortificante y envilecente».[1] Por el contrario, la autoridad política es contraria a la naturaleza, pues ésta «exige que todas las entidades orgánicas minerales y organizadas, se muevan con perfecta autonomía, para realizar las combinaciones que les corresponden en razón de su construcción íntima».[2]

No presuponen las teorías naturales que el hombre viva aislado.

1 José María Blázquez de Pedro, *Pensares* (Barcelona, 1905), pensar 66. Urales dice «los derechos y libertades individuales son naturales, inajenables, impactables, ilegislables, anteriores y superiores a toda ley y hasta indiscutibles». *La Anarquía en el Ateneo de Madrid* (Madrid, 1903), 16.

2 Fernando Tárrida del Mármol, *Problemas trascendentales* (Barcelona, s.f. pero 1908), 109. Véase también «Apunte libertario», *El Cosmopolita* (Valladolid), I, núm. 2 (17 agosto, 1901), 1. Ricardo Mella, *Ideario* (Gijón, 1926), Pról. J. Prat. 20, 60, 162-4, 305-9, 322-8, y J. Serrano Oteiza, *Moral del progreso o religión natural* (Sabadell, 1884).

Por el contrario, el ser humano es naturalmente social. Existe una tendencia espontánea de asociación voluntaria, basada en la práctica de la ayuda mutua. La actitud de los libertarios es contundente y absoluta; son antiegoístas porque el egoísmo es una expresión de la civilización.

Sin embargo, una línea de filiación de estas ideas con el pensamiento de Rousseau estaría equivocada. En concreto, los anarquistas se oponen a Rousseau, pues para éste, la autopreservación requiere que los hombres sacrifiquen en parte sus derechos individuales para forjar un contrato social con una colectividad. Rousseau se basa en una paradoja: para lograr sobrevivir, el hombre debe asociarse y con ello perder parte de sus derechos individuales. Los anarquistas rechazan tal postulado. Para ellos ese «contrato» ya estaría violando la libertad del hombre natural, y lo que ellos pretenden es la restauración de la condición natural en cualquier nivel de las relaciones humanas.

Siendo para los ácratas el hombre un animal naturalmente social, la asociación es libre e instintiva. En «El hijo del proletario militante», un diálogo narrativo resume:

> — ¿Qué es la Fraternidad?
>
> — Un instinto natural que sentimos hacia nuestros semejantes, que nos induce a quererles y aconsejarles el bien.
>
> ...
>
> — ¿Cómo se clasifican las asociaciones?
>
> — En solidarias, que son las que están más en armonía con los principios de la Ley Natural, e insolidarias, que, aunque son las más antiguas, por carecer de base en que sentar sus principios, no han pasado del estado embrionario.[3]

Esta espontánea fraternidad entre los hombres difiere del altruismo, puesto que el altruismo implicaría el sacrificarse en un medio egoísta. En un medio social anarquista o natural, lo que el hombre lleva a cabo son actos sociales a todos los niveles. La espontaneidad de la solidaridad la constata Salvochea al estudiar varias sociedades animales, y como instinto humano también al narrar varias anécdotas de mutua ayuda que él presenció en presidio.

La naturaleza, como base de las ideas anarquistas, queda en tensión constante con el sistema capitalista. Todo ha sido torcido por

3 Ramón Constanti, «El hijo del proletario militante», *Primer Certamen Socialista* (Reus, 1885), 481-8, cit., 483.

la actual organización. Desde un punto de vista natural, para los libertarios, el trabajo es bueno y la ociosidad de los ricos antinatural. Los hombres son naturalmente iguales y la sociedad los estratifica en clases. Todo el concepto de política es antinatural y encarna en la autoridad y el poder arbitrario. Lo que se debe hacer es volver a una forma de vida ejemplificaca por la Naturaleza, es decir, la anarquía. Uno de los trabajos presentados en el Segundo Certamen Socialista tenía como tema: «Entre las teorías revolucionarias que pretenden garantizar la completa emancipación social, ¿cuál puede considerarse la más conforme con la Naturaleza, la Ciencia y la Justicia?»[4] *La Alarma* declara: «Por doquier que la mirada del hombre abarca, puede notar la magnificencia de la naturaleza. Por todas partes encontrará una serie de fenómenos espontáneamente producidos por agentes físicos que la naturaleza, con mano pródiga, derrama.» La armonía que en ella reina «entre todas las materias y partes quo la constituyen hace prever y determinar que reinará ante todo el ser humano en no lejano día, puesto que siendo éste parte integrante de la naturaleza, no debe contravenir sus reglas». Todo esfuerzo que el hombre haga por «torcer su inmutable curso, será infructuoso, impotente». En esa lucha con ella, el hombre será derrotado. En la naturaleza se tiene un «amplio y fecundo campo de argumentos para conducirnos a la Anarquía».[5]

Para los anarquistas estaba claro que la estructura capitalista había deformado a los hombres dividiéndolos en amos y esclavos. De la naturaleza, por el contrario, emergía el principio de la igualdad entre los hombres: «Iguales son los días del año, iguales los años... La cantidad de agua que cae anualmente en cada país, ¿no es sensiblemente igual?... La igualdad gobierna el océano; el flujo y el reflujo marchan con la regularidad de un péndulo.»[6] Desde ese punto de vista, también las clases violan la natural igualdad entre los hombres en sus características biológicas. En varios cuentos libertarios, «Macabro aquelarre», «Un crimen», «La vieja»,[7] se hace

4 *Segundo Certamen Socialista. ¡Honor a los Mártires de Chicago! Grupo Once de Noviembre* (Barcelona, 1890).

5 «El hombre y la naturaleza», *La Alarma* (Sevilla), 1, núm. 3 (5 diciembre 1889), 1. Cuando no se indica nombre de autor se trata de una obra anónima. Véase también José Famades, *Catecismo de la doctrina humana* (Barcelona, 1909), prólogo y 51.

6 J. Mas Comerl, *E pur si movel* (Barcelona, 1906), 15.

7 Marcial Lores, «Macabro aquelarre», *Germinal* (La Coruña), 2, núm. 17 (18 marzo 1905), 1; José María de la Torre, «Un crimen», *El Porvenir del Obrero*

notar asimismo que es la civilización capitalista la causa de conflictos racistas o nacionalistas, que violan las leyes naturales. En cambio, si resurgiese el hombre natural, se eliminaría la explotación del pobre por el rico, la miseria, los odios, las guerras, y se llegaría a un régimen de felicidad y abundancia para todos.

Señalaban los anarquistas que la base misma del sistema económico presente, la propiedad, era el origen del mal. La lucha entre las ideas naturales y las impuestas por la civilización se revela en la obra teatral de Marquina *El pastor*, que fue muy gustada por los libertarios. Su argumento es como sigue: «Un pastor, Dimas, representa al hombre natural. Vive en la montaña, lejos de la ciudad. Fuerte como los robles, valiente, tesonero; no hay lobo que se atreva con sus ovejas. Un día, rendido de fatiga por una lucha con un lobo, baja a la aldea. Conoce allí a Magdalena, hija de un propietario rico y se enamoran. Contrasta con Dimas un mozo de la aldea; Andrés, jornalero, de carácter débil, que no resiste el desvío de su amada ni su suerte de esclavo a salario. El padre de Magdalena, convertido en enemigo de Dimas, lo persigue despiadadamente, pero Dimas no se arredra, baja a la aldea a ver a su amada, y allí habla con los mozos del pueblo, incluido Andrés, y convierte a todos a las ideas libertarias. Concibe el padre de Magdalena el asesinato de Dimas, e induce a Andrés a que lo realice, pero éste, que ha trocado su amor por el ideal social de Dimas, no puede llevar a cabo un acto tan ruin. Ahora, no sólo se niega a matar al pastor, sino que lo pone a salvo, e incita a Magdalena a que se vaya a la montaña también, con el hombre amado, liberándose de convencionalismos sociales. Accede a ello la muchacha, y se marcha con el pastor a cumplir su destino en el monte.

Se exalta en esta obra la bondad natural del hombre, así como su instintivo impulso a obrar con dignidad y entereza. Los celos, las trampas, el crimen, son todos motivados por el padre de Magdalena, el propietario, como si de su posesividad derivasen todas las lacras sociales.

Es interesante detenerse en la reseña que sobre esta obra apareció en *La Revista Blanca*.[8] Se hace notar allí, que la obra no muestra bien el asombro que Dimas debe sentir al bajar de la montaña.

(Mahón), núm. 94 (13 octubre 1900), 2-3; Claudio Jovens, «La vieja», *Acción Libertaria* (Gijón), 2, núm. 21 (5 mayo 1911), 2.

8 «El arte dramático en el Teatro Español. El pastor de E. Marquina», *La Revista Blanca*, 5, núm. 90 (19 marzo 1902), 564.

Por ley natural, nos dice, el pastor debe creer que la tierra es de todo el mundo, que no debe existir ninguna desigualdad social, y el asombro que tal contravención a la Naturaleza debería causarle, no está bien manifestado en la obra de Marquina.

La Naturaleza ejemplificaba también la bondad del ser humano. Mella, en «Salvajismo y ferocidad», demostraba que la violencia era producto de la civilización, mientras que el hombre primitivo era pacífico. En una sociedad anárquica, equilibrada armoniosamente a través de afinidades, y no de imposiciones, no se «violenta jamás a Natura».[9]

Como corolario se deducía lo antinatural de la maldad. «Maldad no puede ser porque es imposible que la Naturaleza debidamente asistida produzca deformidades de ningún género. El hombre estará más o menos retrasado orgánicamente, podrá haber andado poco en el camino de la evolución, pero no puede venir deformado por la naturaleza.»[10] Ni siquiera de la muerte se podía culpar a la naturaleza. *Acracia* sostenía que:

> La muerte en sí no existe. La cantidad de materia, la cantidad de movimiento, son constantes; no sólo no mueren sino que también son invariables. Lo único que ha hecho... la materia... es transformarse por efecto de infinitas combinaciones.
>
> ***
>
> ¡Loada sea la muerte! Ella pone fin a nuestros sufrimientos, ella preside a las transformaciones incesantes de la materia, ella hace desaparecer los seres vetustos para dar origen a los nuevos, ella es el instrumento de la selección natural, fuente de todo progreso, ella es la dulce amiga que nos hace desaparecer del rudo combate cuando ya ansiamos o cuando menos necesitamos un reposo relativo. ¡Loada sea la muerte! [11]

El biólogo Enrique Lluria opinaba que de la muerte debía culparse a los tiempos y a la ignorancia humana, pero no a la naturaleza, y afirmaba que un día, con el triunfo de la ciencia, sería superada.[12] Blasco Ibáñez, en un episodio de *La bodega*, capturó bien esa fe en la naturaleza y en el hombre. Describe un mitin campesino, en el que Salvatierra, héroe de la novela, inspirado en Fermín Salvochea, arenga a los braceros. Profetiza el porvenir, asegurando que en ese soña-

9 Ricardo Mella, *Ideario*, 142-4.
10 Cit., por Álvarez Junco, *Op. cit.*, 50.
11 *Acracia*, 3, núm. 28 (abril, 1888), 552.
12 *Humanidad del porvenir* (Barcelona, 1900).

do futuro, el hombre moriría tan sólo por el desgaste de su máquina, sin conocer el sufrimiento. El día que triunfase la revolución acabarían las enfermedades. «Porque las que existen son por haber hecho ostentación de la riqueza, comiendo más de lo que necesita el organismo, o por comer menos, la pobreza, de lo que exige el sostenimiento de la vida. La nueva sociedad, repartiendo equivalentemente los medios de subsistencia, equilibrará la vida, suprimiendo las enfermedades.» [13]

Esta creencia en la bondad implícita de la naturaleza, en su coherencia y sistematicidad, hacía a los ácratas creer en la existencia de comunidades «naturales» entre animales, de organización y funcionamiento más perfectos que la humana. José Prat establece un paralelo entre ambas, proponiendo aquéllas como ejemplo. La humana, regida por el egoísmo, no es «una sociedad adulta y acabada como la de las hormigas y más especialmente la de las abejas; mucho falta por andar aún para que podamos decir, como estos animales sociables: la igualdad es el principio de nuestra sabia organización; el bien de todos constituye la felicidad de sus individuales componentes; hemos alcanzado el supremo objetivo: la justicia».[14]

Se puede comprender así el porqué de la popularidad entre los libertarios de libros como *La Vie des abeilles* de Mauricio Maeterlinck. Armando Guerra, en *La Revista Blanca* lo comentaba, asegurando que no hay que remontarse a Platón, Fourier, Considerant o Le Play «para decirle a este pobre mundo cómo puede regenerarse y formalizar su existencia. Basta someter al juicio del hombre *La vida de las abejas*».[15]

En revistas y periódicos ácratas aparecían estudios como «La ayuda mutua entre las aves», de H. de Parulli,[16] «Lecciones de Buchner»,[17] «La sociedad en las hormigas y las abejas», de Carlos Letourneau.[18] Se discutían libros como *Moral evolutiva* de Spencer, *Hormigas indígenas* de Huber, *Vida psíquica de las bestias* de Buch-

13 Vicente Blasco Ibáñez, *La bodega*, *Obras Completas*, I (Madrid, 1969), 1217.

14 José Prat, *Sindicalismo y socialismo* (conferencia) (La Coruña, 1900), 10.

15 Armando Guerra, «Manifestaciones literarias y artísticas, La vida de las abejas por Mauricio Macterlinck», *La Revista Blanca*, 4, núm. 72 (15 junio 1901), 750.

16 H. de Parulli, «La ayuda mutua entre las aves», *Boletín de la Escuela Moderna* (Barcelona), 4, núm. 7 (31 marzo 1905).

17 «Lecciones de Buchner», *Natura*, 2, núm. 27 (1 noviembre 1904), 34-5.

18 *Ibid.*, 1, núm. 23 (1 septiembre 1904).

ner.[19] No hay que olvidar la difusión en medios ácratas de ciertos estudios de Spencer sobre estos temas, en su traducción al español por Unamuno para La España Moderna.[20]

Estos estudios eran obviamente idealizaciones. En «La vida psíquica de las abejas», se demostraba que en la comunidad de estos insectos un miembro vale lo mismo que otro, y «todos realizan en toda su plenitud el bellísimo principio de cada uno para todos, y todos para cada uno». La propiedad privada no existe, tampoco la familia. Todas las provisiones son comunes, no hay más almacén que los de la comunidad, donde todas las abejas, sin distinción, hallan su parte de alimento. Si sobreviene el hambre, mueren todas. En la organización laboral, las abejas han realizado el ideal más elevado del comunismo, «siendo el trabajo entre ellas libre y voluntario, completamente abandonado a la iniciativa individual». Cada una hace la suma de labor que le place, grande o pequeña. Pero tampoco, hay holgazanas entre ellas, porque el ejemplo general ejerce una poderosa influencia.[21] En la misma revista, *Natura*, apareció «La sociedad en las hormigas y las abejas», del libro de Carlos Letourneau, *La evolución política de las diversas razas humanas*.[22] Allí se establece que estos insectos han alcanzado un grado avanzado de evolución mental y social. Se describe allí la esclavitud entre las hormigas como más benigna y mejor entendida que entre los hombres. «Jamás estos inteligentes insectos intentan reducir a los adultos a la esclavitud. El objeto de sus frecuentes expediciones guerreras... es hacer una razzia de ninfas hormigas.» Igualmente, sus guerras son distintas de las humanas. Se llega a la conclusión de que el perfecto mantenimiento del orden en las repúblicas de hormigas y abejas, es una completa anarquía. «Ningún gobierno, nadie obedece a nadie, y sin embargo, todo el mundo cumple sus deberes cívicos con un celo infatigable, el egoísmo parece ser desconocido, reemplazado por un amplio amor maternal, por un florecimiento de amor social. Todas las obreras estériles quieren, como si fuesen propiamente suyos, los retoños de la o las hembras progenitoras.» Termina constatando que estas repúblicas, tan superiores a las primitivas del hombre, se han constituido fuera de toda organización familiar.

19 *Ibid.*, 2, núm. 25 (1 octubre 1904), 2.

20 Véase también de Adolfo Posada, «La justicia en el reino animal», en *Literatura y problemas de la sociología* (Madrid, 1902), 288-90.

21 L. Buchner, «La vida psíquica de las abejas», *Natura*, 2, núm. 25 (1 octubre 1904), 2.

22 (París, 1904), este extracto apareció en *Ibid.*, 1, núm. 23 (1 sept. 1904).

Tárrida del Mármol, por su parte, extiende estos conceptos al reino vegetal, discute la idea de la sensibilidad en las plantas basándose en *The Kingdom of Man* de Ray Lankester, y en Haeckel. Cita también a Robert Owen, quien en *The New Moral World* demuestra que las leyes humanas son inútiles y contrarias a la naturaleza. Tárrida del Mármol detalla con minucia las investigaciones de Kropotkin, y su libro *El apoyo mutuo*. Allí, el anarquista ruso demostraba que la higiene, la beneficencia, la moral natural existían entre varias especies de aves, insectos y cuadrúpedos años antes de la aparición del hombre. Cita con gracia el ejemplo del conejo ruso o vizcacha. «Estos inteligentes animalitos, viven asociados por grupos de cien individuos en verdaderas villas subterráneas, y las noches de luna llena las dedican a visitarse mutuamente, sosteniendo en su lenguaje secular largas conversaciones. Cuando muere uno, sus compañeros cavan una fosa y lo entierran con respeto.»[23]

Toda una serie de obras literarias ácratas giran en torno a animales y sobre todo a insectos y su mejor adaptación natural a la vida. Por ejemplo, los cuadros que escribió Fermín Salvochea para *El Látigo*, explicando las características y funciones biológicas de animales y aun extendiendo tales enseñanzas a significaciones sociales y éticas.[24] También podemos mencionar asimismo en esta línea las prosas líricas de Celso Silvio Ross publicadas en *Al Paso* de Sevilla,[25] obras como el poema de Salvador Rueda, «Las nadadoras», publicado en el *Almanaque de la Revista Blanca y Tierra y Libertad*,[26] y las prosas de Ubaldo Quiñones.[27] En *Natura* apareció «Gramíneas» de Rioux de Maillou,[28] especie de parábola vegetal.

«La colmena», un cuento de Conlomé, aparecido en *La Huelga General*,[29] detalla la vida social de las abejas y la forma en que éstas

23 Fernando Tárrida del Mármol, *Problemas trascendentales*, 95. Se basa en P. Kropotkin, *El apoyo mutuo*, tr. Salvochea (Madrid, 1905), tr. J. Prat (Valencia, 1909).

24 «El sapo» y «La lechuza», *El Látigo* (Baracaldo), 1, núm. 18 (14 junio 1913), 2.

25 «Impresiones», *Al Paso* (Sevilla), 1, núm. 3, 2.ª época (18 noviembre 1909), 4.

26 *Almanaque de La Revista Blanca y Tierra y Libertad para 1904* (Madrid, 1903), 86-7.

27 «Sección literaria. Un templo de la época», *El Proletariado* (Sabadell), 1, núm. 5 (julio 1884), 3.

28 2, núm. 40 (15 mayo 1905).

29 C. Conlomé, «La colmena», *La Huelga General* (Barcelona), 2, núm. 14 (5 marzo 1903), 6-7.

llegan a vivir colectivamente en paz. «Desquite proletario»,[30] es una narración parabólica. Se desarrolla en el gran jardín de un propietario, trazado con banalidad y artificialidad. Crecen allí, en macizos tirados a cordel, las plantas de lujo, de tonos chillones, enormes y brutales, sabiamente deformadas, horribles, pues perdieron, al perder su nativa forma, la gracia particular que no pudo reemplazar el cultivo artificial. Un jardinero «ventrilocuente y apoplítico», vigila el jardín con aires de soberano, y se dedica a arrancar las malas hierbas. Ésta es una lucha perdida desde el comienzo, y al final «las pequeñas y desdeñadas proletarias invadieron la mansión de las plantas privilegiadas».

Huellas de estos temas se pueden encontrar aun en la obra del joven Azorín, donde quedan no pocos residuos del anarquismo que había profesado activamente tan sólo unos años atrás. Basta recordar su bonito ensayo «Los gestos ejemplares», y algunos trozos de *Antonio Azorín y la Voluntad*. En esta novela Yuste habla:

> Decididamente, querido Azorín — ha dicho el maestro —, yo creo que los insectos, es decir, los artropódidos en general son los seres más felices de la tierra. Ellos deben de creer, y con razón, que la tierra se ha fabricado para ellos... Ellos pueden gozar plenamente de la naturaleza, cosa que no le pasa al hombre... Yo admiro las ambarinas escolopendras, buscadoras de la oscuridad; las arañas tejedoras, tan despiadadas, tan nietzscheanas; las libélulas, aristocráticas y volubles; los dorados cetonios que semejan voladoras piedras centelleantes; los anobios que carcomen la madera y nos desazonan por las noches en las solitarias cámaras con su cric-crac misterioso; los grillos poemáticos, cantores eternos en las augustas noches del verano... A todos, a todos yo los amo; yo los creo felices, sabios, dueños de la Naturaleza, gozadores de un inefable antropocentrismo... ¡Ellos son más felices que los hombres![31]

Para los libertarios, las leyes que regían los procesos naturales se encontraban también implícitas en la sociedad humana. La solidaridad, la libertad, la igualdad eran atributos naturales, fue el orden social autoritario, lo que destruyó este equilibrio estableciendo en

30 Clementina Jacquinet, «Desquite proletario», *Natura*, 1, núm. 3 (1904), 47-8.

31 Azorín, *La Voluntad*, *Obras Completas*, I (Madrid, 1975), 484. Sobre este tema véase mi libro *Transformación industrial y literaria* (Madrid, 1980).

su lugar estructuras artificiales y falsas. Así Juan Montseny declaraba: «Consúltese a la Naturaleza, déjesela bien libre y ella demostrará todo lo que hay de bueno en todos los hombres, todo lo perfectos que son y toda la variedad de sus aptitudes.»[32]

Lluria, en su *Evolución super-orgánica* relacionando a la sociedad humana con las abejas, establece que desde que la sociedad existe, se ha entablado una lucha entre los hombres, representada por dos tendencias, dos estados de conciencia y modos de inteligencia, bajo cuyos influjos las sociedades se modifican. El mejoramiento de la humanidad obedece a la resultante. ¿Por qué se pierde toda esa filosofía sana basada en el conocimiento de la Naturaleza? Precisamente por haberse desviado de ella, y, en vez de examinar y valerse de los sentidos, atenerse a los libros sagrados de la religión revelada. El alejamiento del hombre moderno de la naturaleza, el hombre social de hoy, adulterado por la morbosa adaptación al capital, es la base de una sociedad donde están entronizados el vicio y la holganza, mientras abajo, luchando con el hambre y el dolor, están los laboriosos y los útiles. De ello viene la inevitable decadencia de la raza humana, los laboriosos, consumidos por la miseria y el trabajo, caen en la esterilidad o dejan ruin descendencia, mientras que por el contrario, los zánganos incuban prole robusta, perpetuando así el peso muerto de la máquina social. Lluria recurre a una interpretación evolucionista de la naturaleza y afirma que no rige pues para el hombre la supervivencia del más apto, la adaptación sigue líneas extraorgánicas, desconocida por los animales, el capital se adora para aumento de los parásitos del trabajo.[33]

Como se puede deducir de las anteriores observaciones, no existe para el anarquismo oposición alguna entre naturaleza y ciencia, sino al contrario, la una no es más que el conocimiento de un orden escondido bajo un caos aparente. El conocimiento científico terminará eventualmente, por revelar al hombre la lógica del cosmos. «Ciencia y Naturaleza», se proclama, «he aquí la fórmula verdadera; la única que subsistirá siempre, la que no puede engañarnos, la que emancipa y emancipará la humanidad entera». Ambas se complementan, «Naturaleza sin Ciencia es como un libro abierto ante un analfabeto. Ciencia sin Naturaleza es un absurdo tan monstruoso que no tiene ningún sentido... Podríamos decir que Ciencia lo abarca

32 *La ley de la vida* (Reus, 1893), 36.

33 *Evolución superorgánica (La Naturaleza y el problema social)* (Madrid, 1905).

todo, porque es la verdad, y la verdad sólo se halla en la Naturaleza».[34]

La naturaleza está regida por leyes científicas y exactas que dan respuestas a los problemas que el oscurantismo religioso trata de eludir con dogmas. En el bonito cuento «La providencia», se contrapone la providencia con la ley de la gravedad. Una madre, en una elevada torre tiene a su hijo en brazos. El niño cae al mismo tiempo que un jamón. Ambos cuerpos, nos indica el autor, son del mismo peso específico, la atracción de la tierra, la resistencia del aire, es igual para ambos. Pero la madre ruega a Dios por su hijo, y nadie reza por el jamón. Ambos cuerpos caen con igual velocidad. Y, aclara el autor, «esto pasó antes de que naciera Newton... lo cual no era obstáculo para que supiera (la Naturaleza), cómo debía hacer caer los cuerpos. La Naturaleza hizo lo que debía hacer: calculó tranquilamente los cuadrados... no se cuidó de la mayor consistencia de abajo ni de si el aire era más o menos denso...». El niño y el jamón se estrellan igualmente contra el suelo. Relato esta historia — concluye el autor —, no para criticar a la Naturaleza, sino al contrario, «para mostrar que cuando se está en lo alto de una torre y se tiene a un niño en brazos, es necesario sujetarlo bien, pues de este modo no cae».[35]

Según Lluria, todo el ritmo del cosmos tiene un movimiento ascendente, lógico y normal, visible y explicable científicamente en nuestras funciones y órganos. El cerebro testimonia del carácter rítmico. Recibimos ondas llegadas de todo el cosmos, y nuestra misión consiste en clasificarlas, combinarlas y reflejarlas, refiriéndolas a sus orígenes. Las percepciones, las ideas, las palabras, ¿qué son, en último análisis sino palpitaciones del calor, de la luz, de la energía química, de la electricidad, transformadas, refinadas y devueltas en otras palpitaciones más sutiles y espirituales?

Todo colabora a un plan cosmológico perfectamente científico y lógico. La asimilación de la vida a un ritmo, a un sistema de ondas, comparable en principio al de las palpitaciones del éter o al orden más completo de relaciones marcadas por la tabla de Mendelief y W. Crooks. La vida representa un sistema complejo de fuerzas, de vibraciones en progresión ascendiente, semejante a una orquesta sucesivamente reforzada.

34 Pellico, «Ciencia y Naturaleza», *Natura*, I, núm. 9 (febrero 1904), 138-141.

35 *El Porvenir del Obrero*, núm. 81 (16 noviembre 1901), 3.

> Y la orquestación se inicia con la nota monorrítmica del infusorio, y acaba con la grandiosa sinfonía del mamífero, en donde colaboran millones de células, y cuando el estruendo de la orquesta orgánica llega a su máximo, surge otra vez el encantador *ritornelo* del germen, es decir, las sencillas cadencias del óvulo, a partir de las cuales la melodía se desarrolla *in crescendo*, complicándose hasta llegar nuevamente a la plenitud de las modulaciones y motivos musicales de los adultos.[36]

Esta fascinación ante la obra sabia y hermosa «científica» de la naturaleza, explica la unidad en la obra *El botón de fuego* de López Montenegro,[37] que contenía temas aparentemente diversos pero en realidad complementarios:

1. La Naturaleza (poema).
2. Nociones científicas.
3. Crítica de los sistemas gubernamentales.
4. Compendio de sociología.

También es visible en el intento literario de expresar la belleza de la Naturaleza en términos científicos: «Natura ofrece a nuestros ojos pequeños átomos de vida, que por doquier vemos bullir revoloteando por todo el espacio, y cada insectillo constituye por sí solo un detenido y largo estudio que el hombre, con todo su ingenio no es capaz de comprender.»[38] Obsérvese esta descripción lírica del arco iris: «el sol... al herir con sus vivificantes rayos el prisma de las nubes se produce ese fenómeno de refracción en que éstas se presentan en su transparencia con los más variados y vivos colores, violáceos, carmíneos, purpurinos, azules y verdes».[39] Hay un curioso eclecticismo en: «Quebrábase la luz febal al atravesar las transparentes perlas de la lluvia menuda y el arco triunfal de siete colores se dibujaba en el oscuro fondo del otro lado del horizonte.»[40] Algo similar hace Emilio Gante cuando trata de definir, en términos

38 Lluria, *Evolución superorgánica*, 73.

37 *El botón de fuego* (Buenos Aires, s.d.). Edición original, *La Naturaleza. Poema. Nociones de Geología y Zoología para los trabajadores* (Barcelona, 1902). Extractos del poema aparecieron en *Los Desheredados* (Sabadell), 4, núm. 157 (29 mayo 1885), 4.

38 J. Antelo Lamas, «Naturalismo», *El Corsario* (La Coruña), 3, núm. 116 (21 agosto 1892), 1.

39 Julio Ruiz, «Alba», *El Látigo*, 1, núm. 5 (2 noviembre 1913), 2.

40 Zoais, «Jazmines» (dedicado a Mauro Bajatierra), *Ibíd.*, 1, núm. 17 (21 mayo 1913), 1.

científicos lo que es el amor: «esa *fuerza cósmica* que lleva a los *sexos* a asociarse para *propagar su especie* y que con relación a los animales todos se ha denominado *instinto de reproducción:* esa *energía* para conservar los órdenes de sus seres; esa *fuerza,* esa *energía,* ese *instinto* de reproducción fue la base de la *familia* humana».[41] Véase también el diálogo ejemplar de Pi y Margall, «Tarde de invierno». Adela y su padre pasean admirando una bella tarde, dice él:

> — Clara y bella es la tarde. Bañan torrentes de luz la atmósfera. Ligeras y templadas brisas agitan la yerba de los prados. Sigamos paseando por estas alamedas.
>
> — ¿Qué me decías hace poco, Adela?
>
> — Esta mañana, padre, salimos Alfredo y yo, y nos sentamos al pie del arroyo. Estaban las márgenes salpicadas de rocío; y fijando los ojos en una gota suspendida en una hoja de hiedra, ya la veíamos de un color, ya de otro...
>
> ...
>
> — ¿Y no habéis sospechado si los rayos del sol podían ser la causa de los colores de la gota?[42]

A continuación pasa a explicar científicamente ese bello fenómeno natural.

Tales descripciones se encuentran en obras de carácter poético y literario, y no de especialización científica, mas para los libertarios ambos tipos de lenguaje no se oponían, antes bien, consideraban la poesía implícita en la terminología científica. Posiblemente derivaban parte de su encanto del hermetismo de ese vocabulario. También, su empleo permitía manifestar una conversión a la Idea, y testimoniaba una serie de lecturas iluminadoras.

La interpretación científica evolucionista de la naturaleza corroboraba al optimismo ácrata. Si el hombre había surgido de la vida primitiva por su habilidad para sobrevivir, no había límites de perfeccionamiento humano al cual no se pudiese llegar. El evolucionismo se aplicaba igualmente a las instituciones, la naturaleza lo dictaba, ¿no eran pues las actuales, tan sólo un estado imperfecto e intermedio para llegar a otro mejor? Ricardo Mella concluye que: «El hombre es todavía un animal en dos pies. Tiene la presunción de razonar. Cuando razone, el hombre se habrá hecho hombre y la

41 «Amor», *Anarquía* (Barcelona), 1, núm. 4 (30 junio 1908), 3.

42 F. Pi y Margall, «Tarde de invierno», *Los Desheredados,* 5, núm. 229 (11 octubre 1886), 4.

humanidad culminará en el pináculo de una finalidad, de una causa y de una dirección conscientes».[43]

Justamente basados en teorías darwinianas aparecieron una serie de poemas científicos de los cuales, *La Naturaleza*, es el más importante. Es una especie de epopeya escrita por José López Montenegro, donde el poeta recoge sus datos científicos para la interpretación del Universo, los anima e inflama con sus ideales e imaginación. Presenta un plan cosmológico, eterno, la naturaleza siempre en transformación a través de incontables períodos, de incontables transformaciones, siempre evolucionando hacia delante, usando sus reservas de vida. Traza el origen del mundo y sus pobladores, desde la prehistoria. La formación de la tierra a partir de una masa ígnea; después:

El fuego, adentro quedó,
después tierra, encima agua
y este líquido potente
produjo, primero, algas,
vegetales submarinos,
peces y conchas de nácar.
Luego, las peñas mostraron,
en sus puntas escarpadas
el comienzo de otra época
fecundizando las plantas;
y poco a poco se vio,
a Natura sosegada,
formar bellos continentes
pintados de esmeraldas.
Los saurios o las serpientes
con sus brillantes escamas;
los cuadrúpedos, las aves,
de colores y de castas
innumerables cual son
las arenas de la playa.

Este poema es muy interesante, no sólo en cuanto al tema que se propone tratar y al aliento épico que lo anima, sino también por la audacia poética del autor que maneja con facilidad todo ese vocabulario científico. La belleza de la naturaleza sabia y todopoderosa nos lleva a la fantasía con cuadros exóticos y maravillosos:

43 Mella, «Pequeñas cosas de un pequeño filósofo», *Ideario*, 161.

En los mares permianos
nació el Protorosaurus, cocodrilo
de rara especie, y también las ostras
creáronse en sus nidos
de durísima cal por dentro hermosos
como del alba los colores finos:
los peces ganoides con sus placas
de esplendoroso brillo.
Y a la vez los concluidos crinoideos
a flores minerales parecidos.[44]

La Naturaleza misma ejemplifica el poder del débil y la fuerza que da la solidaridad:

Los corpulentos árboles, no fueron
lo que causó más huella; las pequeñas
plantas herbáceas produjeron tanta,
que casi de ellas son todas las cuencas.
Se hundían los terrenos lentamente,
en periódicas fechas.
Por lo elástico y débil que era entonces,
la cáscara envolvente del planeta.
...
El coral hizo montañas,
el coral tierras aísla
y hasta el coral es quien hace
las corrientes submarinas
¿y qué es el coral? *Un ser*
que no ve la humana vista;
una reunión portentosa
de pólipos que edifican
arrecifes, continentes,
bancos, escollos e islas.
Cabeza de un alfiler
es su tamaño — una chispa —,
pero se junta, se asocia
y tanto se multiplica,
que en breve tiempo, cien pies
mide del suelo a la cima.

44 *El botón de fuego*, 8 y ss.

Todo tiene un plan, nada se pierde, todo se transforma:

> Al surgir las transiciones
> o fases de desarrollo
> los gérmenes no se extinguen
> quedan siempre unos u otros;
> por eso vuelve la vida
> aunque de diversos modos
> a las plantas y animales
> con que se renueva el globo.

El hombre tiene su lugar en el cosmos. La evolución humana está en los albores.

> Pasaron dos mil años desde el día
> en que sobre la tierra, nuestra madre
> el hombre apareció, y desde entonces
> otra raza magnífica se hace
> que, acaso, sea, toda inteligencia.[45]

Los postulados naturalistas libertarios se identificaban a menudo con una actitud vitalista y hasta nietzscheana que se oponía a las restricciones impuestas por el Estado y la Iglesia. De allí se partía para la exaltación de la vida y los sentidos. Se mezcla en ello una fuerte influencia de Nietzsche, de Stirner, y la de obras como *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción*, de Guyau, traducida al castellano en 1903. Ciertos intelectuales se identificaron con el anarquismo a través de estas tendencias, y aunque José Álvarez Junco relaciona a Azorín con el nietzscheanismo justamente cuando comenzaba a alejarse del anarquismo, es indudable que en esa corriente está el acercamiento libertario de Rusiñol, Corominas, Maragall, Benavente, Gómez de la Serna.

Julio Camba representa esa síntesis entre nietzscheanismo, stirnerismo y el movimiento obrero libertario. De 1903 a 1906 fue devoto de Nietzsche. Ésta es su línea en 1904 cuando redactó junto con Antonio Apolo *El Rebelde*. Además de este periódico eran nietzscheanos *Juventud* de Valencia (1903, 23 números), *Buena Semilla* (Barcelona, 1906, tres números), *Anticristo* (Algeciras, 1906, dos números), *Liberación* (Madrid, 1908, un número). Según Gonzalo Sobejano, *La Revista Blanca* simpatizó durante toda su primera etapa

45 *Ibid.*

con Nietzsche, pero a partir de 1903, se dejó sentir en ella la influencia de Stirner.[46]

Dentro de esta postura se defiende el individualismo y la libertad, los instintos vitales, la fuerza, la acción, la lucha y la rebeldía. Se atacan las convenciones, la pasividad, el conformismo, y sobre todo el cristianismo como rebajador de la dignidad humana. Desde luego que se divergía de Nietzsche en algunas ideas: el aristocraticismo, el egoísmo absoluto, que contradecía el principio natural de la solidaridad, y la crítica a la razón.

El vitalismo también concurría a la formulación de una estética, «la vida, el arte ha de tender a embellecer y engrandecer la vida, a hacerla más intensa, más fuerte, más impetuosa». Tan sólo es verdadero el «arte vital», «el arte que se preocupa de la intensidad, de la integridad, de la potencia, de la belleza de la vida en general».[47] Son interesantes en esta línea los poemas publicados en páginas ácratas por Eduardo Marquina, acogido por entonces a un vitalismo pagano, libertino y, contrariamente, antirracionalista:

> ¡Sed los esposos de las pasiones!
> y bajo el forro de vuestras venas
> — gloria a los músculos y a los tendones.[48]

Implícito en el vitalismo, estaba una glorificación del instinto sexual. El ejemplo más notable de esta corriente de ideas es José María Blázquez de Pedro, poeta y anarquista catalán, quien a principios de siglo publicó en Barcelona tres pequeñas obras, *El derecho al placer*, *Pensares* y *Rebeldías cantadas*.[49] En todas ellas se pronuncia por la liberación de las pasiones y canta el placer sexual.

En la crítica teatral de *La Revista Blanca*, Ángel Cunillera adopta una actitud similar al atacar *La noche del sábado* de Benavente y en general todas las obras de este autor. Se queja de que campea en ellas escasez de amor sexual y de que en algunas se procura hacer del amor que deben sentir hombres y mujeres, un amor ideal sin sexo ni objeto definido. Por tal motivo, la obra de Benavente es an-

46 Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España* (Madrid, 1967), 90-1.

47 Ángel Cunillera, «¿Qué es el arte?,», *La Revista Blanca*, 6, núm. 102 (15 septiembre 1902), 162-3.

48 Eduardo Marquina, «La balada de los golfos», *El Porvenir del Obrero*, núm. 81 (16 noviembre 1901), 2.

49 *El derecho al placer* (Barcelona, s.d. aprox., 1908), 13 págs.; *Pensares* (Barcelona, 1905), editada por la Biblioteca El Productor, 59 págs.; *Rebeldías cantadas* (Madrid, 1905), también *Latidos, cantares* (Salamanca, 1901).

tinatural y ofende al ser humano. Pasa por *La noche del sábado* la «sombra crapulosa de Oscar Wilde», y ello le parece imperdonable. Al hombre que «por amor macho rompe toda ley moral y social, se le puede perdonar su exhuberancia de vida, pero no puede tolerarse que el arte sirva para exhibir confusas aberraciones sexuales. La voz de la naturaleza y de mi sexo me hace hablar en estos términos.[50]

Como soporte de estas ideas, la naturaleza se convierte en expresión de un panteísmo pagano. La fertilidad se convierte en elemento esencial del paisaje, en las más elaboradas variantes. Un ejemplo de este tipo de tratamiento simbólico lo tenemos en «El gigante eucalipto», cuento de María Vila, donde los árboles expresan la voz magnífica de la naturaleza, su bondad, su fuerza vital.[51]

«Los murmullos de la noche», de N. Farnesio, aparecido en el semanario barcelonés *Anarquía*, es también un cuento simbólico que escenifica la lucha entre un monasterio derruido y la naturaleza. El monasterio habla con voz pesada y ominosa que rompe el equilibrio natural, «y su voz turbó el canto del río, el susurrar de las hojas y las trovas silenciosas que la luna y las estrellas enviaban a la tierra con sus rayos tímidos». Sus palabras son una negación de la vida: «Soy la tradición venerada... obra de ascetas y místicos, de hombres que doblaron las rodillas.» A continuación se expresa el río, símbolo — dice —, «de una Naturaleza fuerte y libre... Fuente de vida y fuente de verdad». El río es la renovación constante de la vida, la fertilidad: «A mi paso y al calor del sol muestran sus rubicundos mares las espigas y los árboles pueblan sus ramas de verdes hojas y encarnados frutos». Los elementos de la naturaleza proclaman que la religión ha sido derrotada, «un nuevo dios ha surgido en la Tierra», y ese dios es la vida, despreciada por la religión, por tener la mirada fija «en los espacios vacíos del infinito». El río calla, y todas las voces de la noche se elevan en «gloria a la vida transformadora y bella, que el sol contesta mostrando el rojo vibrar de sus primeros rayos».[52]

Otro tipo de tratamiento literario de la naturaleza consiste en descripciones casi naturalistas, donde se exalta la fuerza todopoderosa del instinto sexual. En el cuento «Carnavalina», firmado por Helenio, y publicado en *Juventud* de Valencia, se pinta a los cam-

50 «El arte dramático en España. En el Teatro Español: La noche del sábado, novela escénica en cinco actos por Jacinto Benavente», *La Revista Blanca*, 6, núm. 115 (1 abril 1903), 602-5.

51 *Avenir* (Barcelona), 1, núm. 1 (4 marzo 1905).

52 N. Farnesio, «Los murmullos de la noche», *Anarquía*, 1, núm. 9 (1 octubre 1906), 3.

pesinos de manera un tanto burda y grosera, pero poseídos por una sensualidad primigenia que los redime. Acuden a verbenas y carnavales que terminan en orgías, «un grupo de labradores, bebiendo a la entrada de un villorrio, corriendo detrás de las mozas fornidas y sanas, mientras ellas chillaban y reían con voces que sabían a deseo. Comprendí, habrían caído o caerían otro día cualquiera por los ribazos, gozando de sus carnes jóvenes entre las violetas».

Se quiere cantar la belleza de la vida sana y sin restricciones artificiales. Es la naturaleza en íntima convivencia con sus habitantes, sus gestos bruscos y su rudo amor a la vida. La juventud y la salud se perciben en esas líneas: risas, gritos de sensualidad, el instinto libre. Hay aquí un rechazo deliberado de refinamiento. En la taberna del pueblo, los mozos ríen, la dueña pasa con una bandeja en lo alto, «y aquellos machos sencillos y salvajes la pellizcaban y reñían, intentando subir sus manazas falda arriba».

Los excesos y festines carnales se ven también en la naturaleza, sensual y cómplice:

> La huerta reía al beso del sol. Una lluvia de oro bajaba del espacio, poniendo coloraciones auríferas por entre los bosquecillos y los horizontes brillaban confusos en la polvareda levantada por las mascaradas del pueblo, el sol y el vaho de los huertos lujuriantes. En un seto, unos ganados hociqueaban por la yerba y el chivo cubría a una oveja que balaba de placer, mientras su gozador levantaba al aire con postura hermosa la cabeza con cuernecillos retorcidos y barbilla de sátiro.

Otra vez se hace sentir la religión con sus imposiciones ascéticas y antivitales; «del campanario bajaron los tañidos de campanas cristianas llamando a oraciones», pero la fuerza de la naturaleza vence. «El macho cabrío, montado completamente en la oveja, acariciaba con la lengua su cabezuela.» El cuento termina con un canto a la unidad de gente, animales y tierra, una confusión magnífica de hombres, animales y vegetación. Todo se mezcla, no hay más que una sola unidad, la naturaleza, que es la vida misma: «He celebrado amores con la Tierra y la Alegría, nutriendo el Ideal con aquella bacanada de lujuria, demostradora de la eterna vida con libertad y cantares, que no han logrado matar los sacerdotes de la muerte ni los esclavizadores de los frutos y las pasiones... Y comprendí... florecerá una Grecia nueva y gigantesca, por todos los campos.»[53]

53 *1*, núm. 9 (1 marzo 1903), 4.

En el mismo tono escribe Marcial Lores, figura destacada del anarquismo coruñés y colaborador en periódicos como *Germinal* y *El Corsario*. En el cuento intitulado «Naturalismo», y subtitulado «El misterio de la concepción», narra la historia de Teresa, joven de 18 años en la plenitud de su vida. Tiene Teresa afición a la pintura y no le falta sentimiento artístico, pero en su arte falta vida. Sale a pascar y la naturaleza despliega su pasión para despertar la de la joven. Va acompañada de su perro y un día encuentran a una perra. Lores narra con crudeza: «El perro montó a la perra con ansia febril; efectuóse la cópula. Teresa, silenciosa... miraba sin recato el cuadro.» Aquella escena completa su idea de la vida. Desde entonces pintó a la naturaleza, «espléndida, rica; la vegetación se entrelazaba, los frutos doblaban los árboles, el manantial rizado serpenteaba, la inmensidad del azul que Febo inundaba... el trigo, ondulado por el viento, semejaba plácido y arrullante mar perdido en la ladera, y a otro lado... el labrador sentado y satisfecho». Para completar el cuadro, pone en tal paisaje a su madre, «vestida de campesina y amamantando a sus dos hermanitos». No cesa allí la conversión de Teresa, rechaza los convencionalismos de una moral infame y consagra su inteligencia y su cuerpo «a las sensaciones del placer creador». Lores explica: «brindó al mozo, su alma y su cuerpo, y entre arrobamientos y psicalípticos transportes la carne cumplió su misión, hizo su ofrenda a falo». Se efectúa así la labor de la Naturaleza. que presiona aquella dichosa unión; «cumpliéronse sus designios, así como debe cumplirlos todo organismo que nace, se desarrolla y se transforma. Es ley de vida, quien la contraría, va contra esa ley enferma, degenera, se anula».[54] Tema similar se trata en «Amor y odio», firmado por L (posiblemente Lores) y aparecido en *Germinal* de La Coruña. Allí se habla de una joven a quien sus padres impiden seguir la llamada de sus instintos.[55]

La naturaleza en estas obras tiene una significación fija y clara, es vida, riqueza, abundancia, salud, instintos. Se describe como el oro de las cosechas fecundas, la gordura de las vacas como expresión de vida carnal y rica, el verde de los campos. Los árboles aparecen como imágenes de plenitud. Todo asociado a amores brutales y rústicos, al sexo como fuerza elemental, a la fecundidad, superabundancia de vida y de salud. Atribuyen al sol, una agresividad masculina,

54 «Naturalismo. El misterio de la concepción», *Germinal* (La Coruña), 2, núm. 12 (7 enero 1905), 1.

55 Firma L. «Amor y odio», *Ibid.*, 2, núm. 24 (22 julio 1905), 3.

un ardor sensual y erótico: «Son las primeras horas del día, la aurora las anuncia por medio de los rayos heráldicos del sol, que empieza la carrera hermosa de la vida; con su presencia las flores, los árboles, los hombres y las bestias recuerdan que viven, que son, que necesitan ser...»[56] «Germinal, salmodia la Tierra al celebrar el gigantesco coito con el amante de sus entrañas, el Sol, y adornarse con sus deslumbradores hermosos, ubérrimos y supremos lujos primaverales.»[57]

Hay tal vez mal gusto en ciertas partes, sin duda la forma deja mucho que desear, las frases son cojas, hay exageraciones, crudeza, palabras impropias. Pero las descripciones son netas y a veces muy originales. El color se da a grandes brochazos, con paleta de colores puros donde predomina el verde, el dorado, el rojo, y se asienta en esos pasajes el amor del hombre a la tierra. Hay cuadros donde se llega a poner en una relación casi sexual con ella, cuando el labrador con la tierra, llega a la realización orgásmica de su destino. «He aquí el otoño, desde la risa ingenua de Abril, hasta los salvajes espasmos de Julio, la tierra ha entregado sus tesoros de esposa, y, fecundada con el trabajo humano, ha dado frutos infinitos llenos de vida de resplandeciente hermosura.»[58] Véanse también estas curiosas líneas del nietzscheano José María Blázquez:

> ¡Germinal, espasmodian las carnes al sentir la caricia
> libidinosa del apetito sensual!
> ¡Germinal, anuncian las entrañas de la virgen cuando el falo
> pujil se contacta con ellas, se eyacula y las fecundiza!
> ¡Germinal pregona el feto en las cavidades uterinas!
> ¡Germinal, traza el campesino al arañar con la azada y con
> el arado la costra de la tierra!
>
> ...
>
> ¡Germinal, murmuran las hojas cuando son clorofiladas por los
> besos de la luz y movidas pausadamente por los hálitos
> dulcísimos de las brisas enervantes!
>
> ...
>
> ¡Germinal evidencian las semillas parturientas cuando desgarran
> sus envolturas y son vehículo de una nueva planta, de una nueva
> evolución de la materia inacabable, de una nueva manifestación
> de la vida imperescible!

56 «Comitiva libre», *Anarquía*, 1, núm. 9 (1 octubre 1906), 3.

57 José María Blázquez de Pedro, «¡Germinal!, *Germinal* (La Coruña), 2, núm. 20 (29 abril 1905), 1.

58 «El triunfo de la domesticidad», *La Huelga General*, 1, núm. 4 (15 diciembre 1901), 5-6.

Tan natural como ello es la llegada de la revolución, «¡Germinal, repite el propagandista libertario cuando borbotea en palabras, en escritos o en bombas, los sublimes, grandiosos y venturizados ideales que bullen en su cerebro de hombre racional y libre, y que en día más o menos próximo acabarán con la inicua explotación del hombre por el hombre!...».[59]

Aun a veces en cuadros invernales, no se tiene la impresión de desolación, sino de tranquilidad. Es la naturaleza que reposa y se prepara para otro asalto: Como se puede ver, por ejemplo, en la descripción que del invierno se hace en «Fases de la Naturaleza», en *Bandera Social*. Esta composición forma parte de una serie que se publicaba semanalmente en la sección literaria de ese periódico. Aquí se pinta el invierno, los campos helados, el cielo velado por celajes grises, lejanas colinas blancas en el oscuro horizonte, aves hambientas que vuelan sobre las ramas desnudas. Todo ello no es más que prueba de la sabiduría natural, de sus regulares variaciones, y parece desarrollada para que el hombre admire «en la naturaleza, como en un espejo, constantemente reflejados los prodigios de su organización física, y se eleve su espíritu por la contemplación de tanta maravilla, al reconocimiento de su noble y altísimo origen». Pero también el invierno acabará, y se explica con terminología científica, porque no es más que «una de las divisiones comunes de esos giros completos que nuestro planeta realiza alrededor del Sol, centro del sistema Planetario, fecundo manantial que distribuye pródigamente la luz, el calor, la electricidad, la vida, en fin, que palpita en las entrañas de todos los seres».[60] En esta forma, el cosmos aparece dotado de un proceso perpetuo de vitalidad autorrenovadora, que envuelve íntegramente a todas sus partes, a toda forma de vida. El tema de la perfectibilidad del hombre se enlaza así con el concepto de continua creación, es la evolución paralela de la naturaleza y el hombre.

En las obras anarquistas, se insiste a menudo en la Naturaleza como fuente de emoción estética, en el descubrimiento del sentimiento del paisaje. «Nada hay que halague los sentidos ni suspenda el ánimo con más irresistible seducción que esos variadísimos espectáculos que en la Naturaleza se renuevan a cada instante al influjo de las sabias e inmutables leyes que rigen la mecánica del uni-

59 Blázquez de Pedro, «¡Germinal!».

60 «Sección literaria. Fases de la naturaleza», *Bandera Social* (Madrid), 2, núm. 79 (28 septiembre 1886), 3.

verso»,[61] dice *Bandera Social*. En el cuento «El misterio de la concepción», de Marcial Lores, Teresa, la pintora, abandona temas artificiales para absorberse en la contemplación del paisaje, y en *El Látigo* se pregunta: ¿Cómo es posible... que los hombres hagan caso omiso de los múltiples y variados paisajes con que nos brinda la naturaleza?».[62]

Juventud, traza el sentimiento del paisaje a Ruskin y declara que «La Naturaleza, la tierra, es algo muy grande y muy bello que debemos amar. Siendo amorosos y sintiendo la gran belleza de la Tierra, nos perfeccionamos y hacemos a las cosas y los seres más alegres y más estéticos». Sentirlos y admirarlos, es contribuir a su perfeccionamiento y al nuestro. Y de esta admiración, de esta purificación, nace el Arte y el Artista, «que es el coronamiento de todas las hermosuras, porque las comprende y las perpetúa». Pero a la Naturaleza, debe querérsela por sí misma, en su forma salvaje, ruda, bravía, sin convencionalismo ni artificialidades. Modificarla, es un crimen, pervertirla también. «De aquí que rechace muchas de las pretendidas ventajas de la civilización moderna que extendiendo la utilidad, crea la prosa de la vida, desformando la Naturaleza.» Por eso el Artista y el hombre, para comprenderla y vivirla «ha de tener el sentido de la Libertad y el Amor, es decir, de la acción natural y espontánea y del sentimiento modificador en orden a la cosa misma y a la pasión superior que nos hace sentir».[63]

Esta idealización estética de la naturaleza por los anarquistas, transforma el paisaje descrito en metáfora. Éste aparece como parte integral con el hombre, enfatizándolo en su plenitud creadora, comprometido en los procesos naturales. La energía intelectual ácrata no se satisfacía con la religión católica, y la naturaleza respondía a sus deseos de lógica científica. Pero además seguían obsesionados por un instinto de eternidad, de trascendencia en los actos humanos, y percibían intuitivamente que ello lo podría encontrar en el lazo vital que une al hombre con el universo.

El marco natural, por ello encuadra relaciones de existencia que son eternas, que escapan al tiempo. Amplios espacios, altas montañas, las cambiantes estaciones, la variada vida de las plantas o insectos, todo era valorado porque a través de ello se revelaba un sistema cosmológico coherente del cual formaba parte el hombre. Por

61 *Ibid.*
62 Eugenio Díez, «Meditación», *El Látigo*, 1, núm. 17 (31 mayo 1913), 3.
63 «Ruskin», *Juventud* (Valencia), 1, núm. 4 (25 enero 1903), 1.

tal motivo, la naturaleza para ser descrita, debía convertirse en metáfora de una idea filosófica, no podía pues lograrse a través del realismo, y se llegó así a dar origen a un nuevo *locus amoeno* establecido y más o menos fijo. Para describir esos paisajes existen tópicos establecidos, fórmulas de contraste, fórmulas introductorias, y también conclusiones formadas.

En general se presenta la naturaleza en toda su belleza, el paisaje ideal con sus características reglamentarias para formar una especie de paraíso terrenal. Árboles, un río, hermosos prados, montañas, un encantador escenario como el que contempla el autor de «En busca de la felicidad», quien abandona los libros para dirigir su mirada a la majestuosa frondosidad de las praderas, al incesante y bullicioso correr de las aguas, al aleteo juguetón de las aves, a las bellezas que el Sol alumbra.[64]

En el siguiente paisaje de «Los espantajos», tenemos un paisaje típico de estas descripciones, que en sus mínimos ingredientes se compone de uno o varios árboles, un prado, un riachuelo, trigo dorado, se pueden añadir flores y pajarillos, y los ejemplos más elaborados, como éste, suelen añadir una brisa: «El camino serpentea entre verdes declives donde las flores violadas, amarillas, rojas, sobresalen por entre las gramíneas. La avena va tomando un color plateado, el trigo se dora bajo los ardientes rayos del sol de estío, y una brisa ligera agita las espigas produciendo un dulce murmullo en el follaje.»[65]

En general estas descripciones son introductorias, aparecen al principio de una narración, a menudo como marco para meditaciones, como la siguiente de *El Látigo* de Baracaldo: «Sentado sobre el césped de un jardín, bajo la sombra de unos corpulentos árboles entrelazados entre sí por trabazón inextricable, me hallaba contemplando el ocaso del Sol... Un aire sutil acariciaba mi rostro e inclinaba ligeramente las flores sobre sus tallos hacia el suelo, se oía el zumbido de los insectos, y los pájaros lanzaban al aire sus armoniosos trinos dando mayor encanto a aquel hermosísimo atardecer primaveral.»

Esta descripción poética, minuciosa, detallista, encuadra los siguientes pensamientos y meditaciones: «¿Cómo es posible, me preguntaba yo, que los hombres hagan caso omiso de los múltiples y

64 *Germinal* (La Coruña), 2, núm. 12 (7 enero 1905), 1.

65 W., «Los espantajos», *La Acción* (La Coruña), 1, núm. 3 (15 diciembre 1908), 3.

variados paisajes con que nos brinda la naturaleza? Los hombres que repudian esos encantos, son los que han recibido una educación hipócrita y falsa, los que descuidando su autoeducación, sus placeres, y todas sus ilusiones, en la taberna... en ese centro de corrupción, se atrofian los sentidos y se envenenan el cuerpo.»[66]

En algunas ocasiones el paisaje es amplio y panorámico, conseguido a base de indicaciones sumarias:

> ¡Espléndida mañana! Ni el más tenue celaje empaña el purísimo azul del cielo. Cantan las alondras, *elevándose verticalmente* sobre la *superficie* de la tierra... Mi vista, educada en la contemplación de *extensas distancias*, abarca un *horizonte dilatadísimo*, cortado en unas partes por *elevados picos montañosos*, mal velado en otro por *mesetas horizontales, abierto* en su *mayor* parte por *enormes llanuras* de pequeñas jibas, desigual y vario, pero *hermoso* con su perímetro de tonos diferentes, producidos por el crepúsculo matutino del sol, y el fresco vientecillo, juguetón y voluptuoso agente que besuquea mi rostro, produciéndome lujuriosos cosquillos.[67]

Es éste un buen ejemplo para señalar el proceso por el cual, la atención del autor va de lo real a su transfiguración. Todas las palabras que he subrayado, hacen que el paisaje se convierta en una visión que no barre lo real, sino que lo hace crecer. A ello se agregan los calificativos que le imparten una categoría moral a la descripción: la mañana es espléndida, el azul es purísimo, el horizonte no tiene límites, el paisaje es hermoso y coloreado de rojo por el crepúsculo matinal del sol.

De la misma manera inortodoxa, hacen visiones platónicas de estos paisajes, creando las formas más apropiadas para los sentimientos o ideas que quieren expresar. Son claros de luna o noches estrelladas, nubes coloridas, arco iris, visiones solares. Es interesante cómo describen también los cuerpos celestiales: estrellas, luna, sol. Véanse las siguientes líneas de Zoais: «Quebrábase la luz febal al atravesar las transparentes perlas de la lluvia menuda y el arco triunfal de siete colores se dibujaba en el oscuro fondo al otro lado del horizonte como iris que adornara la majestuosa entrada al inmenso palacio de la naturaleza.»[68] Julio Ruiz describe el alba con algún tinte

66 Eugenio Díez, «Meditación».

67 F. Herrero Vaquero, «Matutina», *La Revista Blanca*, 4, núm. 74 (15 julio 1901), 3.

68 Zoais, «Jazmines».

científico: «El sol, rompiendo las densas tinieblas de la noche, al herir con sus vivificantes rayos el prisma de las nubes, se reproduce ese fenómeno de refracción en que éstas se presentan en su transparencia con los más variados y vivos colores, violáceos, carmíneos, purpurinos, azules y verdes, y que a medida que la tierra gira hacia el oriente, van cambiando paulatina y gradualmente en un plateado brillantísimo o en un dorado resplandeciente.»[69] Tales visiones podrían ser calificadas de «naive», si se comparan con descripciones profesionales. Se aproximan tal vez a la visión del iluminador de manuscritos medievales.

En tales casos la belleza del paisaje se convierte en una alegoría que alude a realidades más perfectas, en concreto a la anarquía. Tan es así, que en varias ocasiones se habla claramente del «Jardín de Acracia»; «Las suaves brisas, de una noche primaveral, mil florecillas que perfuman el ambiente, cantos de pájaros... el Jardín de Acracia».[70] En «Jazmines» de Zoais toda la narración está formada por la descripción de este paisaje ideal. Allí, un hombre y una mujer, en una escena de «Amor y Poesía», juran «no separarse jamás del camino que conduce al jardín de Acracia; dispuestos a pisar con firme planta los espinos que encontraremos».[71]

«Palomas», de Jacinto Cano Velasco,[72] es una variante. En el jardín de Acracia una blanca paloma revolotea posándose en las fragantes corolas de las flores. Es la igualdad, que se acerca a todos y deja todo impregnado de Bien. «Alba» es una alegoría más complicada. Es el amanecer de una hermosa mañana de abril. El sol dispersa las tinieblas de la noche, toda la naturaleza despierta a sus rayos vivificantes, se revelan los contornos de las montañas, los ribazos de los ríos que fecundan los campos, verdes prados tapizados de flores, arroyos cristalinos con pequeñas cascadas, pajarillos que trinando buscan materiales para construir sus nidos, pintadas mariposas, reptiles, insectos que asoman entre las rendijas de la corteza de los árboles, y peces que saltan bulliciosos en el seno de la aguas. «¡Qué vida hermosa! ¡Qué equilibrio, qué paz, qué belleza!» Toda esta armonía es sin embargo rota por el hombre, un ejército de obreros, esclavos modernos, de andar cansino, ennegrecidos, cubiertos de

69 Julio Ruiz, «Alba», véase también *Natura*, 2, núm. 27 (noviembre 1904), 63-5.

70 *El Látigo*, 1, núm. 16 (17 mayo 1913), 2.

71 Zoais, «Jazmines», véase también de Zoais, «Claveles», *Ibid.*, 1, núm. 12 (8 marzo 1913), 2.

72 *Ibid.*, 1, núm. 18 (14 junio 1913), 2-3.

Portada de *Vida anarquista* de Anselmo Lorenzo (Barcelona, 1912).

andrajos que se dirigen a trabajar a la mina, al taller, a la fábrica, a esos lugares creados por el egoísmo y la codicia humana que rompen el equilibrio y la belleza de la naturaleza. «Pero no cantéis victoria, tiranos», termina Ruiz, porque la hora de la verdadera justicia se acerca, y el alba del principio del cuento se convierte en un alba alegórica de una nueva etapa en la historia humana. «¡Hermoso despertar será aquel en que se podrá contemplar, cómo el sol, al proyectar sus rayos esplendorosos sobre la faz de la tierra, alumbra a una humanidad libre y feliz!»[73]

El tratamiento descriptivo que los anarquistas hacen de la naturaleza, nos envía siempre a una edad de oro, a un paisaje ideal que a la vez proyecta una cierta nostalgia. En la sociedad capitalista, desenraizada de la naturaleza, el afán del lucro creó un infierno en la tierra donde impera la injusticia, la miseria, la opresión. Pero en el jardín de Acracia, naturaleza y hombre volverían a armonizarse.

En la portada de un libro de Anselmo Lorenzo podemos concretar esa visión. En un dibujo de *Vida Anarquista*,[74] domina al centro un corpulento árbol cargado de frutas. Alrededor de él, tres generaciones de una familia: un anciano, un joven matrimonio, y unos niños al lado de la madre, que aún lleva al más pequeño en brazos. Todos están allí plantando árboles; una tarea rutinaria, concreta, útil, que produce algo que indiscutiblemente tiene valor: alimento, vida. El anciano, ya encorvado por la edad, ofrece una fruta a una niña que alarga la mano para tomarla. Indica el lazo que une el pasado con el futuro y la continuidad de una labor eterna e inmutable. La escena produce una sensación de estar fuera de la corriente del tiempo, y ello le otorga una validez casi religiosa y una belleza moral al trabajo que están llevando a cabo. Esas indicaciones y sugerencias están dadas por la configuración misma del dibujo. El cuerpo encorvado del anciano alude a una vida de trabajo y de unión con la tierra. El joven padre, en un extremo del dibujo, está plantando otro árbol. El frondoso árbol del centro, evidentemente plantado hace muchos años por el anciano, y ahora cargado de fruta, es indicación del esfuerzo humano premiado por la naturaleza. Hay ecos de Virgilio, de la Biblia, de Ruth y Noemí en la figura de la madre, rodeada de sus hijos, fecunda y serena ella misma, como la Naturaleza.

73 Julio Ruiz, «Alba».
74 (Barcelona, 1912.)

II

El enemigo del pueblo

> Un capitalista, un sacerdote y un general llegaron a un campo. Labrábanlo hombres y bestias a un tiempo. Unos trabajadores guiaban allá el arado; otros cortaban aquí la mies ya formada; otros aventaban la paja, otros cargaban el trigo en acémilas. Sudaban todos ennegrecidos por el sol, rendidos por la fatiga...
>
> —¡Qué trigo más hermoso! —dijo el sacerdote tomando en la mano un puñado—. ¿Para quién será este trigo? ¿Para quién el blanco pan que se hará con su harina?
>
> —¡Ay!, para vosotros —dijo cantando el obrero.

Este episodio pertenece al cuento «Los amos» de F. Pi y Arsuaga.[1] Más adelante, el capitalista, el sacerdote y el general llegan hasta una bodega donde se prepara vino: «¿Para quién será?, volvió a preguntar el sacerdote.» La respuesta es la misma: «¡Ay, para vosotros!» Se detienen ante una gran fábrica donde desde las cinco de la mañana, unos obreros trabajan agotadoramente tejiendo ricas telas, puliendo oros y finísimo cristal. «¿Para quién serán?, exclama ahora el capitalista», y la respuesta vuelve a ser: «¡Ay, para vosotros!». Por último en una fábrica de armas: «Hermosas bayonetas», dice el general. «Magnífica pólvora, ¿a quién atravesarán primero esas bayonetas el corazón o le hará esta pólvora pedazos?» «¡Ay, a mí!», responde el obrero, concluyendo el cuento.

Estos protagonistas, el cura, el capitalista y el general, son estereotipos que funcionan en un universo alegórico. De la necesidad de plasmar estéticamente el mundo con que se tenía que tratar ideológicamente, los libertarios inventaron una serie de personajes emblemáticos, a la vez terribles y ejemplares. Su estudio nos hace comprender algunos elementos esenciales de la sensibilidad anarquista y al mismo tiempo nos lleva a ver ciertas relaciones entre el planteamiento ideológico y la estética de masas.

No es gratuito el hecho de que en el cuento citado aparezcan

1 *Preludios de la lucha* (Barcelona, 1888), 11-15.

reunidos los tres enemigos del pueblo. Frecuentemente mencionan los textos libertarios la trilogía nefasta: Capital-Estado, religión y ejército. A menudo aparecen así, unidos, en la literatura y el arte anarquistas. Podemos citar algunos ejemplos interesantes. En la primera página del periódico coruñés *El Corsario*,[2] aparece un dibujo conmemorativo; un carro tirado por caballos y guiado por una figura alegórica que representa a la Anarquía, combate contra un dragón alado que se posa sobre un libro que dice LEY. El dragón está rodeado de armas. Hay también a su lado una tiara episcopal y símbolos que representan el capital. La trilogía surge también en «El Código penal de *El Chornaler*»,[3] poema que dedica un cuarteto a cada enemigo del pueblo, estableciendo la pena que merecen. Es el tema asimismo del cuento de Pi y Margall «El hombre y el soldado», aparecido en *El Porvenir del Obrero* de Mahón.[4] En esta narración, también simbólica, un hombre interroga a un soldado: «¿A quién defiendes?», le pregunta. «A Dios y al rey», responde el soldado. «Dios está en ti y tú en Dios... Tú eres rey de ti mismo», rebate el hombre, concluyendo: «Tres tiranías doblan la frente de los hombres. Descansan las tres sobre tus armas. ¡Retíralas!» Vale la pena señalar un grabado más con esta temática. Se trata de «A Grans mals grans remeys», aparecido en *La Tramontana*.[5] Se ve allí a los enemigos del pueblo, maniatados y conducidos al patíbulo. La escena se desarrolla contra el fondo de un luminoso sol con la palabra «Justicia», y al pie del dibujo se lee: «Manera única d'arreglar totes les qüestions a favor del poble.»

La idea planteada en todas estas obras se puede resumir como sigue. La religión hipócrita, el Estado corrupto, la tiranía de la fuerza, ¿no se unen los tres en el mismo orgullo, la misma codicia, la misma sed de poder, el mismo desprecio a la humanidad? ¿No se prestan ayuda mutua para consolidar el gobierno de la opresión, la explotación y la injusticia?

Veamos ahora, individualmente, a cada enemigo del pueblo. Podemos empezar examinando en la literatura libertaria las diversas interpretaciones de lo que es el capital. En «Hacia el porvenir»,[6]

2 6, 2.ª época (11 noviembre 1895), 1.

3 *El Chornaler* (Valencia), 1, núm. 1 (22 diciembre 1883), 3. Véase también este mismo periódico, 2, núm. 72 (2 febrero 1884), 3.

4 F. Pi y Margall, «El hombre y el soldado», *El Porvenir del Obrero*, número 31 (4 octubre 1900), 3.

5 *La Tramontana* (Barcelona), 10, núm. 474 (29 agosto 1890), 1.

6 «Hacia el porvenir», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 37 (29 octubre 1904),

Any I BARCELONA 29 D' AGOST DE 1890 Núm. 474

LA TRAMONTANA

PREUS DE SUSCRIPCIÓ
ADMINISTRACIÓ
PREUS DE VENTA

A GRANS MALS GRANS REMEYS

Manera única d' arreglar totas las questions a favor del poble

La Tramontana, 10, núm. 474 (29 agosto, 1890), 1.

Tierra y Libertad, 5, núm. (11 marzo, 1904), 1.

El burgués, el enemigo del pueblo, protegido por la autoridad mientras exprime al pueblo.

cuento de Manuel Ugarte, se refiere a la acumulación de los productos del trabajo humano. Para otros, se representa en la propiedad, no sólo fuente de injusticias sino también de perversión e inmoralidad: «La propiedad actual es el cáncer primitivo y original, de todos los demás que corroen a las otras instituciones contrarias al progreso», dice Teobaldo Nieva.[7] Desde luego, la frase proudhoniana «La propiedad es un robo», aparecía continuamente en los textos libertarios, a veces glosada: «Propiedad, palabra inicua, infame, sarcasmo horrible lanzado a todas horas sobre la sudorosa frente del que todo lo produce y nada posee».[8]

En muchas obras libertarias, el capital se refiere estrictamente al dinero, que a menudo se denomina como «oro», descrito como el corruptor de la moral humana. Por ejemplo, en «Creed y os consolaréis», cuento de José Arias, donde el amor queda «envilecido, hecho mercancía, vendido al que por él ofrece más dinero».[9] En «El dinero factor de fuerza», poema aparecido en *La Solidaridad*,[10] es la llave para entrar al mundo del agio y de las trampas. «Al oro», de José Nakens,[11] es ejemplificativo:

¡Oh tú!, emperador del mundo
Monarca del universo,
Duque de *nada me importa*
Marqués de *todo lo puedo*,
Lugarteniente de Dios
En la tierra y en el cielo.

560. Conviene aclarar que esta interesante revista trataba de adoptar una postura obrerista, sin definirse más concretamente en cuanto a ideología. Sin embargo, abundan en sus páginas las firmas anarquistas, hay colaboraciones periódicas de Urales y Lorenzo. Allí publicaron también algunos escritores consagrados como Miguel de Unamuno, apareció en Barcelona y estaba lujosamente editada con abundantes grabados.

7 Teobaldo Nieva, *La química de la cuestión social, o sea, organismo científico de la revolución* (Madrid, 1886), 69.

8 J. M. Tamarit, «Propiedad», El Corsario, 6, 2.ª época, núm. 201 (14 febrero 1895), 2. Se editaron por entonces las siguientes obras de Proudhon: *¿Qué es la propiedad?* (Barcelona, 1905), por la Biblioteca de El Productor; *Capital y renta* (Madrid, 1860), tr. R. Robert; *Teoría de la propiedad* (Madrid, 1873), traductor G. Lizarraga.

9 *Acción Libertaria* (Gijón), 1, núm. 4 (9 diciembre 1910), 3.

10 J. Pastor, «El dinero es factor de fuerza», *La Solidaridad* (Sevilla), 1, núm. 18 (16 diciembre 1868), 4.

11 José Nakens, «Al oro», *Los Desheredados*, 3, núm. 115 (5 julio 1884), 4.

Otra obra, «El oro», está construida a base de una serie de frases de escarnio: «Maldito seas, ariete de la virtud, escudo del vicio, fuente de la corrupción, pedestal de la soberbia. Sin ti, sin tu perniciosa influencia, la humanidad, coronada de rosas y azucenas, cruzaría por el planeta entonando cánticos de amor y de alabanza.»[12]

En estas interpretaciones del capital entran rasgos roussonianos-bakuninistas, a los que se unen connotaciones morales tolstoianas. Predomina aquí la moral sobre el análisis económico. No dejan, sin embargo, algunos textos literarios, de mostrar una clara percepción económica. En «El mal acuñado», de *La Federación Igualadina*,[13] por ejemplo, se distingue nítidamente el valor real del dinero como metal, el convencional como símbolo de cambio y el ficticio como capital o trabajo acumulado. Tales ideas siguen la misma línea que los escritos teóricos de Nieva y Lorenzo.[14] Se explica en la obra mencionada, que «la invención del dinero ha modificado a la humanidad, matando el objeto de cambio por objeto de necesidad; por necesidad; lo ha reunido en sí todo. En el fondo de todas las aspiraciones humanas reluce la moneda», y termina en una serie de versos libres:

> El oro ahoga a la humanidad existente
> el oro la azota
> el oro la crucifica
> el oro la desuella, la corrompe, la reduce a polvo asqueroso.

Los anarquistas tenían conciencia de la relación entre capitalismo y Estado, o sea entre la clase social detentora del poder y la clase oprimida de los proletarios. Para ellos, los representantes del Estado, del capital, del dinero, de la propiedad son, por supuesto, los burgueses. Son incontables las obras literarias que los describen:

La «Cançó del burgués», en *La Tramontana*, hace hablar a uno de ellos:

> Desde petit ja'ls meus pares
> m'ensenyaren d'explotar.[15]

12 «El oro», *Ibid.*, 3, núm. 415 (9 agosto 1884), 4. Véase también *La Voz del Obrero* (Villafranca del Panadés), 1, núm. 1 (18 octubre 1908), 4.

13 «El mal acuñado», *La Federación Igualadina* (Igualada), 1, núm. 13 (4 mayo 1883), 2-3.

14 Nieva, *La química...*, 65 y Anselmo Lorenzo, *Evolución proletaria* (Barcelona, 1930), 3.ª edición, y *La ganancia* (conferencia en Barcelona) (Mahón, 1904), 16, 19, 23. Véase también José Prat, *En pro del trabajo* (Barcelona, 1906).

15 Pepet Simpàtic, «La cansó del burgués», *La Tramontana* (Barcelona), 8, núm. 360 (21 septiembre 1888), 2-3.

Y *La Autonomía* de Sevilla:

> Burguesía sin entrañas
> hipócrita y desleal,
> tú que con saña infernal
> a los proletarios dañas.[16]

El segundo blanco de ataques de los anarquistas son la religión y la Iglesia. La actitud anarquista a este respecto muestra huellas del pensamiento positivista, pero adoptan un tono mucho más emocional. Los libertarios llegaron a considerar a la Iglesia como una fuerza maléfica, y tras cada violación a sus libertades, intuían la presencia de un cura.

La actitud militante y reaccionaria de la iglesia española era un hecho indiscutible, y alienó totalmente a las masas trabajadoras.[17] Se puede decir que ya para los últimos años del siglo XIX, éstas habían dejado de ser católicas. Los anarquistas encabezaron aquella reacción, y uno de los campos de batalla más importantes fueron las ceremonias relacionadas con la religión: nacimientos, matrimonios, defunciones, actos en que los anarquistas insistieron en eliminar cualquier sentido religioso y en impartirles otras significaciones. Esto se puede ver en las crónicas de periódicos libertarios. El *Suplemento a la Revista Blanca* anuncia, por ejemplo: «Con el nombre de Kropotkin han bautizado, Encarnación y Fernando Arrabal, de Sevilla, a su hijo. Y van cinco, todos sin remojar.» «Nuestros compañeros de Sestao, Agustina Mata y Francisco Bautista, han inscrito civilmente a su quinto hijo con los nombres de Palmiro Liberto. El niño está como una manzana de hermoso.»[18] En *Espartaco:* «Se han uni-

16 «A la burguesía», *La Autonomía* (Sevilla), 1, núm. 41 (4 noviembre 1883), 3.

17 Las asociaciones católicas laborales nacen en España en 1881 cuando el padre Vivente organiza los centros católicos obreros en Valencia, afiliándolos al movimiento laboral internacional. Este intento, sin embargo, nunca contó con bastante ayuda monetaria. Hacia los años 80, con la nueva política laboral de León XIII, el clero empezó nuevamente a organizar cubs católicos y sociedades de amistad. Se proveía asistencia durante enfermedad o desempleo para sus miembros, además de gastos funerarios. Los obreros contribuían según sus modestos medios, pero la mayor parte de los gastos deberían ser subsidiados por los miembros honorarios, es decir, los patronos. Sin embargo, este movimiento católico laboral nunca tuvo éxito y ya hacia 1905 dejó de existir. Sobre anticlericalismo en España véase Joan Connelly Ullman, *La Semana Trágica, Estudio sobre las causas socioeconómicas del anticlericalismo en España (1898-1912)* (Barcelona, 1972).

18 *Suplemento a La Revista Blanca* (Madrid), núm. 54 (25 mayo 1900), 2.

do libremente en esta capital, es decir, prescindiendo de testigos inoportunos, los compañeros Isidra Barbera y José Peñarroyo. Sólo obrando de esta manera es como se demuestra la inutilidad de jueces y curas».[19]

En el periódico *Bandera Roja*, el consejo de redacción acordó dejar libre una sección llamada «Libre pensamiento», para «cuantos quisieran honrarnos con trabajos dedicados a difundir la luz de la razón enfrente de todos los fanatismos religiosos».[20] Allí aparecían noticias de entierros, registros de nacimiento, uniones y agrupaciones de librepensadores.

Dentro de la peculiaridad de estos «Ecos de Sociedad», conviene advertir no solamente el hecho de que las ceremonias tuviesen siempre un carácter exclusivamente civil con fuertes referencias antirreligiosas, sino también el ingenioso significado de los nombres elegidos para bautizar a los niños anarquistas. Naturalmente, estos nombres nunca podían corresponder al Santoral de la iglesia católica, sino que expresaban preferencias humanísticas, cientificistas o librepensadoras, y las vinculaciones ideológicas de los padres. Algunos de los nombres más comunes eran: Acracia, Palmira, Libertad, Liberto, Igualdad, Humanitario, Prometeo, Darwinio, y aun tenemos noticias de Solidaridad obrera.

En la literatura anarquista vemos este tema en la novela de Anselmo Lorenzo *Justo Vives*,[21] que termina con una reunión en la Sociedad de Carpinteros, en cuyo «registro» se inscribe la nueva pareja y el niño recién nacido de otros dos compañeros. El acto simboliza la voluntad de los militantes anarquistas de eliminar la influencia del Estado y de la Iglesia y de crear otras instituciones que las sustituyan.

En la batalla ácrata contra este enemigo del pueblo hay que distinguir dos actitudes: la primera antirreligiosa y la segunda básicamente anticlerical. El postulado principal del ateísmo anarquista es que la idea de Dios supone la anulación de la libertad humana. Estas ideas se encuentran expresadas ya desde los primeros textos ácratas.[22] Para los libertarios, Dios es el soporte de la imagen del Estado.

19 *Espartaco* (Barcelona), 1, núm. 3 (29 noviembre 1904), 4.

20 «Libre pensamiento». *La Bandera Roja* (Madrid), 1, núm. 1 (15 junio 1888), 2.

21 *Justo Vives. Episodio dramático social*, prólogo de J. Llunas, «Literatura obrerista», estudio crítico biográfico de F. Tárrida del Mármol, 1.ª edición (Barcelona, 1893), citamos de la edición de Fuoyo (Buenos Aires, 1893).

22 Algunas de las obras más escandalosas de la prosa atea son de Proud-

Mientras tengamos un amo en el cielo, seremos esclavos en la tierra. Dios, como fuente de autoridad, es la sacralización de la esclavitud. El anarquismo, en su búsqueda de un horizonte humano, debía eliminar ambas tiranías. Tales ideas aparecen en el largo poema de Miguel Rey, *Dónde está Dios*, donde la divinidad se describe como:

> manantial de discordia soberano.
> que has muerto siempre en fratricida lucha
> el primordial derecho del humano.
> Homicida creación, mentira odiosa.[23]

Este poema, muy difundido entre los ácratas fue editado en diversas colecciones libertarias como folleto,[24] y se llegó a representar como monólogo en varias funciones teatrales anarquistas.

La exaltación de la libertad del hombre se enfrentaba directamente no sólo con la autoridad, sino también con la creencia en un mundo ultraterreno. Los anarquistas fundaron su defensa de la libertad humana en una base materialista. Textos de Holbach, Helvecio, Lamettrie o Diderot aparecen frecuentemente en las publica-

hon y de Bakunin. De Bakunin, *Federalismo, socialismo y antiteologismo*, traductor Carlos Chíes (Barcelona, 1905), y *Dios y el Estado*, editado como folleto en 1888 en traducción de Ricardo Mella y Ernesto Álvarez, reeditado en 1890 en Barcelona, y en 1903 en traducción de Eusebio Heras en Valencia. De Proudhon, *Sistema de las contradicciones económicas o filosofía de la miseria* (Madrid, 1870); *La sanción moral* (Valencia, s.d.). Véase de Aurelio L. Orensanz, *Anarquía y cristianismo* (Madrid, 1978); Carlos Díaz, *El anarquismo como fenómeno político moral* (México, 1975); E. Mounier, *Comunisme, anarchie et personnalisme* (París, 1966); Henry de Lubac, *Proudhon y el cristianismo* (Madrid, 1965); Carlos Díaz, «Federalismo, socialismo y antiteologismo. El debate entre anarquistas y cristianos», *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, núms. 55-57 (enero-junio 1977). En varias bibliotecas anarquistas se editaron por entonces multitud de libros anticlericales. Por ejemplo, en la de El Productor (1905) aparecen Condo Fabrequer, *La expulsión de los jesuitas;* J. Rizal, *Noli me tangere (El país de los frailes);* Víctor Hugo, *El sueño del papa;* Melcher Inechofer, *La monarquía jesuita;* O. Mirbeau; *Sebastián Roch (La educación jesuítica);* Michelet, *La mujer, el cura y la familia;* Reclus, *La anarquía y la Iglesia* (1903); Eugenio Sue, *Los misterios de París y El judío errante*, desde 1840, muchas ediciones; Malato, *Revolución cristiana y revolución social* (1903); Tolstoi, *El infierno restaurado por la Iglesia.* Véase además, *Almanaque de La Revista Blanca para 1901;* A. Sánchez Pérez, «Cosas de ellos», para 1903, Luisa Michel, «La Mano Negra», A. Sánchez Pérez, «El santo del chico», Antonio Apolo, «Una misa en el infierno».

23 Citamos de la edición de la Biblioteca Acracia (Tarragona, 1921), 17. 1.ª edición (Barcelona, 1889).

24 Sabemos de una edición (Barcelona, 1889), otra (Mahón, 1902), otra (La Coruña, 1895).

ciones libertarias para denunciar la idea de Dios como producto de una mente humana que aún no ha conseguido su total desarrollo. La razón, opinan los anarquistas, revela la verdad del Universo y niega toda especulación religiosa. Ese es el tema de «Música celestial», aparecido en *La Solidaridad* de Sevilla,[25] y «Lo irreal y lo ideal», de Felip Cortiella,[26] donde se llega a deducir la inexistencia de Dios. Es la misma conclusión del poema siguiente:

Con mezcla de ansiedad y de cariño,
le preguntaba un niño
a su abuela una vez: — Detrás del Cielo
¿sabes tú lo que existe, madre mía?
...
La abuela le miraba,
...
mas no viendo salida del aquel paso,
le contestó por fin: — ¡Hijo, la Gloria!
— ¿Y detrás de la Gloria, madre mía?
...
— Detrás, hijo, detrás... el Infinito.
— ¿Y qué es eso mamá? — Lo que no acaba.
Y él añadió después: — Pues ¿dónde empieza?
Y la aturdida abuela, con presteza
le contestó que nunca principiaba.
Entonces el pequeño
como si despertase de algún sueño,
le dijo: — Por tu vida,
porque vas a lograr ponerme triste:
Si no empieza ni acaba, ¿cómo existe? [27]

La ciencia, al contrario que la religión, permitía rechazar toda conjetura dogmática sobre el origen de las cosas. El poema «La religión»,[28] se inicia con la célebre frase de Víctor Hugo: «Que esto matará a aquello», y luego se explica,

queriéndonos decir que, por la ciencia,
la vida humana cambiará de rumbo.

25 1, núm. 9 (14 octubre 1888), 2. También Filófono, «El fanatismo y la ciencia», *El Porvenir del Obrero*, 74 (28 septiembre 1901), 3.

26 *Anarquines* (Barcelona, 1908), 55-6.

27 «Problema», *La Bandera Roja*, 1, núm. 3 (29 junio 1886), 2.

28 «La religión», *Los Desheredados*, 3, núm. 120 (13 septiembre 1884), 3-4.

El poema pasa luego a atacar la concepción religiosa del origen del hombre y se burla de la cronología bíblica.

La religión se consideraba responsable del atraso científico y cultural de España:

> La tremenda Inquisición
> detuvo el hermoso vuelo
> con que ya escalaba el cielo
> del saber esta nación.[29]

Más aún, las creencias religiosas, eran una barrera oscurantista al progreso y a la verdad. De allí el intento de sustituir los dogmas religiosos por otros absolutos basados en la razón humana. Rodríguez Cabrera escribe en *Liberación* de 1908:

> El hombre es el nuevo Dios. ¿Dónde está? En el Cielo. ¿Cuál es el nuevo cielo? El Pensamiento. ¿Pero cómo se le comprende? Por la Fe. ¿Cuál es la nueva Fe? La Razón, casi otro Dios. ¿Y el dogma? La Verdad. ¿Y el culto? La Libertad. ¿Y el rito? El martillo dando en el yunque. La Justicia. He aquí la nueva religión. ¡Los hombres adoradores del hombre![30]

En *El Productor* se define «La religión del porvenir»:[31]

> He aquí la nueva religión. Los hombres adoradores del *Hombre*. Los pensamientos jerárquicos del *Pensamiento*. Los cerebros oficiantes de la *Razón*. Los verdaderos creyentes de la *Verdad*. Los libres, esclavos de la *Libertad*. Los actos, decretos de la *Justicia*.

Otras manifestaciones de este intento de sustitución de valores los podemos ver en la toponimia cristiana con que se intitulaban ciertas secciones de los periódicos libertarios, «Martirologio del obrero», por ejemplo, así como la adaptación de algunas escrituras religiosas con propósitos antirreligiosos y sociales. Existen evangelios, credos y catecismos anarquista, entre lo cuale destaca *El botón de fuego, Catecismo libertario*, por José López Montenegro, y *El evangelio del obrero*, de Nicolás Alonso Marzelau, escrito en la cárcel de Sevilla en 1872, reimpreso y difundido a través de publicaciones anarquistas en los años que estudiamos. El propósito de Marzelau

29 Cit. por Álvarez Junco, *Op. cit.*, 207.
30 *Ibid.*, 33.
31 *El Productor* (Barcelona), 1, época 4, núm. 36 (16 diciembre 1905), 1.

era «Mantener vivo el dogma de la anarquía». Su *incipit* recuerda los evangelios: «Libro de la generación del obrero, hijo del trabajo, de la miseria y de las lágrimas. En el principio era la ignorancia... Como Cristo, el obrero sufre y soporta persecusiones.»[32] Además de estas dos obras, hay muchas otras más de características similares, a las que nos referimos extensamente más adelante.

Los presupuestos ascéticos del catolicismo, contradecían también al vitalismo anarquista. Contra las creencias libertarias estaba la idea de la maldad en el hombre, del pecado original y del menosprecio de este mundo. *El Porvenir del Obrero* declara que la moral católica «trata al hombre como un animal maligno a quien es preciso limar los dientes, recortar las garras, y que de la cuna al sepulcro es necesario reprender, amenazar, zurrar, aterrorizar, tapar la boca, poner los grillos, muros y barreras de toda clase». La moral anarquista, por el contrario, «tiene fe en el hombre y en su destino. Ve en él no a un dios, sino al bosquejo de un dios que puede y debe perfeccionar con su esfuerzo interior».[33]

La iglesia así suponía la negación de todo principio vital, la amputación de los sanos instintos humanos. Tal como se expresa en el siguiente poema de Marquina, uno de una serie aparecido en *El Porvenir del Obrero*, todos fuertemente vitalistas y antirreligiosos.

> Vi el coro iluminado, como un trono
> y vi sobre él ochenta sacerdotes
> cantando a Dios. Y su emoción tenía
> la frialdad de una canción de muerte.
>
> ...
>
> la iglesia, de recinto estrecho
> permanece sin alma, como cauce
> cuyas aguas se helaron.[34]

Para describir a los sacerdotes se explotaban las asociaciones establecidas con sus ropas negras, su proximidad a los moribundos, sus votos de castidad. Dice *El botón de fuego:* «La vida del cura, negra como sus hábitos, sombría como sus pensamientos, se mantiene y robustece con las aflicciones y lágrimas del pueblo. El pan del sacerdote se amasa con ayes del moribundo y horrores del cadalso; con

32 Cit. por Clara Lida, «Literatura anarquista y anarquismo literario», 374.

33 O. de Laguerre, «La moral del porvenir», *El Porvenir del Obrero*, número 206 (23 junio 1905), 2.

34 Las iglesias», núm. 206 (23 junio 1905), 2. Véase también Emilio Gante, «A una mezquita», en *Materialismo, el último romance* (Madrid, 1904), 274.

dádivas de criminales, y con las herencias forzosas que arranca entre los espantos de la agonía».[35]

A los argumentos antirreligiosos se unían los anticlericales. Había toda clase de burlas e improperios sobre el clero. Para describir a un miembro se usaba un lenguaje especial «sotanas», «curiales», «ensotanados», etc. Eugenio Sue, muy leído por los ácratas españoles, fue tal vez, una inspiración en materia de anticlericalismo.

Un aspecto importante de la crítica anticlerical anarquista está en lo que los anarquistas consideraban la traición al evangelio. Se consideraba que los sacerdotes hacían una vida totalmente contraria a los preceptos de pobreza y humanidad que el evangelio predicaba.

¡Qué plática, señor, la del obispo!
¡divina, celestial!
¡Cómo atacó las mundanas pompas,
la humana vanidad!
y después ensalzando la pobreza
¡del púlpito jamás,
descendieron palabras tan sublimes
en tono familiar!
Al llegar al prelado a este pasaje
volviéndose al altar,
observé la profusa pedrería
de su capa pluvial
el rubí del anillo era un portento,
joya digna de un zar,
y su macizo báculo de oro
valía mucho más.[36]

Muchas veces se contrastaba la figura de Cristo con la de los sacerdotes. Cristo llegó ejemplificando la pobreza y habían degenerado sus enseñanzas, «tu sacrosanta sangre es hoy cenero / del sa-

35 *El botón de fuego*, 183. En la fraseología anticlerical libertaria hay no poca influencia de Sué. Su obra *El judío errante*, rabiosamente antijesuítica, que impartía el tono, fue uno de los libros más leídos por las masas en el siglo pasado. Está por hacerse un estudio sobre la influencia de Sué en España. Sobre este escritor véase Jean Louis Bory, *Eugène Sue, Le Roi du roman populaire* (París, 1962); Nora Atkinson, *Eugène Sué et le roman feuilleton* (París, 1929). En el Suplemento a La Revista Blanca, núm. 24 (septiembre 1901), 4, un extracto de *La monja* de Diderot.

36 Firma X, «Predicar y dar trigo», *La Protesta* (Sabadell), 2, núm. 51 (2 agosto 1900), 1.

cerdocio adorador del vicio», dice Luis Marco en su poema «Cristo»,[37] y en *La Tramontana:*

> Jesucristo anaba pobre
> i amb sandalias calsat
> il Papa viu amb Palacios
> i va amb coche ancoxinat
> ...Per que no mireu les obras
> de'l Papa i de Jesucrist,
> i tindreu todas las probas
> de que'l Papa es anticrist.[38]

A veces se mitificó verdaderamente la figura de Cristo atribuyéndole un significado social al evangelio como en «El Cristo nuevo» de J. Martínez Ruiz donde Jesús habla de la siguiente manera:

> Uno de mis más amados discípulos Ernesto Renán, ha dicho que yo fui un anarquista. Si ser anarquista es ser partidario del amor universal, destructor de todo poder, perseguidor de toda ley, declaro que fui anarquista. No quiero que unos hombres gobiernen a otros hombres; quiero que todos seáis iguales. No quiero que trabajen unos y que otros, en la holganza, consuman lo producido. No quiero que haya Estados, ni Códigos, ni ejércitos, ni propiedad, ni familia; quiero que todos os tengáis tan grande amor que no necesitéis ni verdugos ni juicios...[39]

El sistema económico capitalista, contrario a las leyes naturales, tan sólo se sostenía en el poder gracias a la violencia de sus instituciones. Para perpetuar su tiranía inventaba cárceles, patíbulos, guerras. Su arma más temible y mortal era el ejército, que simbolizaba esta violencia y formaba los cimientos mismos del Estado. Los anarquistas eran fervientes antimilitaristas. Se divulgaron entre ellos libros como *El manual del soldado* de Yvetot,[40] *Guerra-militarismo* de Jean Grave,[41] *En guerra (Idilio)* por Carlos Malato,[42] *El infierno del soldado* por Juan de la Hire,[43] y aplaudieron en el teatro la obra *El héroe* de Santiago Rusiñol.[44] En 1905 fue convocado en Amster-

37 *El Porvenir del Obrero*, núm. 206 (23 junio 1905), 3.
38 Cit. por Alvarez Junco, *Op. cit.*, 209.
39 *El Porvenir del Obrero*, núm. 91 (8 febrero 1902), 2-3.
40 Editado por la Biblioteca de El Corsario de La Coruña.
41 Editado por la Biblioteca de La Escuela Moderna.
42 Editado por la Escuela Moderna.
43 Editado por la Biblioteca El Sol de La Coruña.
44 Véase el capítulo sobre Teatro anarquista.

dam por Domela Niewenhuis un congreso antimilitarista, donde participaron los anarquistas españoles.[45]

En primer lugar se atacaba la guerra como contravención de los principios naturales. Los hombres, cuando son libres, son seres eminentemente pacíficos; es la sociedad actual la que fomenta la violencia. Fermín Salvochea, en *La contribución de sangre*, señalaba cómo muchos pueblos llamados salvajes vivían en mayor armonía que los considerados civilizados.[46] La contravención de las leyes naturales en la guerra es tema central de varios cuentos: «Los dos buitres», aparecido en *El Porvenir del Obrero*, donde dos buitres explican que el hombre es el único animal que mata no por necesidad, sino por placer.[47] En «Un crimen», un soldado mata a un enemigo. Al registrar el cadáver, le encuentra en el pecho una cinta azul manchada de sangre, un regalo maternal. Comprende entonces el horror de su crimen y, simbólicamente, la fresca brisa, como si fuese la voz de la naturaleza murmurando entre las ramas, parecía decirle: «Asesino, asesino».[48]

El tema del crimen bélico también penetró en las artes plásticas. Un ejemplo es el cuadro de Domingo Muñoz, *Sembrando el hambre*, tan admirado por Federico Urales. Allí se ven unos soldados quemando un campo de trigo. El mensaje simbólico es obvio: el ejército destruye la vida y no siembra más que la muerte.[49]

Hay también varias obras que señalan a la guerra como exclusivo producto de la organización capitalista, creada por los privilegiados para conservar sus privilegios. Éste es el tema de «Los dos hacendados», cuento de Magdalena Vernet, donde dos propietarios, con muchos esclavos negros que alimentar, desencadenan una guerra sin

45 Fue bajo la influencia de Domela Nieuwenhuis que se desarrolló el anarquismo en Holanda. Nieuwenhuis empezó su vida activa como predicador luterano en una elegante iglesia de La Haya. Cuando contaba treinta años, sufrió una crisis de conciencia que le impulsó a dejar la iglesia y a dedicarse a la causa de los trabajadores. En 1879 fundó un periódico, *Recht Voor Allen*, en donde abogaba por un socialismo ético basado en el rechazo de la opresión y la guerra. Se interesó particularmente en la organización internacional del sindicalismo. Se tradujo en España de este autor *La educación libertaria* (Barcelona, 1904), por la Biblioteca El Productor. Aparecieron trozos de sus escritos en diversos periódicos.

46 (Madrid, 1900.)

47 W. G., *El Porvenir del Obrero*, núm. 57 (2 marzo 1901), 3.

48 P. Leblanc, *Ibid.*, núm. 207 (30 junio 1905), 2.

49 Federico Urales, «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», *La Revista Blanca*, 7, núm. 145 (1 julio 1905), 82-3.

motivo real, tan solo para deshacerse de los negros que sobran.[50] Merece mencionarse también el cuento de Marcial Lores «Macabro aquelarre». Describe una batalla en forma de un juego de ajedrez. Los peones son el pueblo, conducido al matadero. La razón de la guerra, concluye Lores, es «provocada por el egoísmo capitalista... la alta banca, la gran industria, el mundo oficial es quien aprovecha de ella».[51] Los anarquistas señalan asimismo el doble estándar de valores existente en la sociedad. Un criminal ordinario va a presidio o es condenado a muerte; el tirano o gobierno que desencadena una guerra, y mata miles de hombres, sale impune y aun es enaltecido como héroe. Tal es el mensaje de «Guerra civil», y «La vieja».[52]

El ejército bretaba de una idea ya odiosa para los anarquistas: la patria. Tal concepto era para ellos antiético y antinatural, puesto que el ser humano naturalmente tendía a la fraternidad y al internacionalismo. Según el cuento, «Guerra civil», el patriotismo era una simple deformación creada por las clases capitalistas para engañar al pueblo e impedir la solidaridad del proletariado.

López Montenegro explica lo que debería entenderse por patria.[53] Ello es el amor hacia el lugar de origen, hacia la tierra donde se nace y cuyo recuerdo se asocia con las memorias de la infancia, con el amor del hogar paterno. Es ésta la amada patria de sencillas costumbres y honrados ejemplos. Pero la patria que el capitalista ha inventado es la de su señorío, la de su patrimonio y dominio económico.

Se publicó por entonces el libro *La patria* de Hamon, prologado por Azorín. Allí, el joven Martínez Ruiz describe al ejército como foco de degeneración, alcoholismo, embrutecimiento, enfermedades venéreas; como instrumento de la clase dominante que utiliza a los oprimidos en su misión sangrienta y bárbara.

> ¡La patria! ¿Dónde estará la patria del comerciante afanado en enriquecerse a costa de mil diversos latrocinios? ¿Dónde la del industrial falsificador de todo lo falsificable? ¿Dónde la del financiero agiotista en todas las naciones, bandolero legal en todos los

50 «Los dos hacendados o el gran premio», *Acción Libertaria* (Gijón), 2, núm. 21 (5 mayo 1911), 2.

51 *Germinal* (La Coruña), 2, núm. 17 (18 marzo 1905), 1.

52 José María de la Torre, *El Porvenir del Obrero*, núm. 49 (13 octubre 1900), 2-3; Claudi Jovens, «La vieja», *Acción Libertaria* (Gijón), 2, núm. 21 (5 mayo 1911), 2. Véase también V. L., «El recluta», *La Alarma*, 1, núm. 3 (5 diciembre 1859), 2-3; «El soldado», *Bandera Social*, 1, núm. 36 (18 octubre 1885), 1.

53 *El botón de fuego*, 213.

> idiomas? Habláis de patria todos. Pero que el mísero vaya a perecer por ella a las colonias, que el minero baje a la mina y muera por vosotros... que todos los que no tienen hogar defiendan el hogar del que lo tiene; que todos los que no tienen bienes trabajen por conservar los ajenos.[54]

En «La esclavitud más denigrante», de Francisco Áreas Navarro, de *La Voz del Cantero*, similiarmente se considera que la patria es una idea inventada por los capitalistas «para que 'la clase baja', 'la plebe', 'la escoria', 'la canalla', sirva para sus fines egoístas y defienda sus intereses y empresas asesinas y malhechoras». Esa patria es do los ricos, pues los pobres «no poseemos ninguna».[55]

Podemos ahora pasar a discutir cómo se formaba, estilisticamente, el enemigo del pueblo. Los anarquistas, siempre visionarios, proyectaban ideas abstractas en imágenes y símbolos, y es lo que estas figuras son. No tienen alma, hablando en sentido literal, ni tampoco un núcleo de personalidad. Están completamente identificados con las ideas que representan.

Los anarquistas estaban perfectamente conscientes de lo que pretendían hacer literariamente. Varias veces declaran que su intención es el pintar ciertos «tipos», como en el prólogo a *Los horrores del comercio* de Francisco Macein.[56] Son interesantes las siguientes palabras que inauguraron en *La Autonomía*, la sección fija llamada «Exposición de tipos. La linterna mágica». Allí el autor, Mostaza, declara:

> Lectores, no creáis que de mi linterna van a brotar tipos nuevos y por vosotros desconocidos; al contrario: las figuras que veréis reflejadas en su lienzo, son tan frecuentes en nuestra sociedad, que las encontraréis a cada paso, serán quizá, vuestros amigos..., necesitamos arrancar la careta a todos esos... que se nos presentan... cubiertos con el falso brillo del oropel, y ocultando como el lobo de la fábula su maldad y su hipocresía bajo la inocente piel de la oveja. Sólo falta encender mi linterna y descubrir su

54 Prólogo de A. Hamon, *De la patria* (Madrid, 1898), 10. Azorín utiliza en sus comentarios ciertos argumentos que tenían entonces una gran fuerza en España por la existencia de la redención en metálico que eximía del servicio militar a los hijos de quienes pudieran pagarla. También se tradujo de Hamon, *Psicología del militar profesional* (Valencia, 1904), traductor José Prat.

55 «La esclavitud más denigrante», *La Voz del Cantero* (Madrid), 8, número 143 (15 octubre 1907), 3.

56 Francisco Macein, *Los horrores del comercio* (La Coruña, 1902). Véase el comentario en *La Huelga General*, 2, núm. 10 (15 febrero 1902), 4.

lente y dar comienzo a la exposición. Ya está, atención, señores, ahí va el primero.[57]

Sigue a continuación una composición intitulada «El usurero».

Es pues visible que los libertarios pretendían revelar un tipo de inmediato, para que fuese comprendido a primera vista, y para ello, tenían que manifestarlos en su aspecto más exterior, en sus más mínimas acciones y palabras. En «El acabóse», cuadro dramático en un acto publicado en *El Despertar* de Nueva York,[58] el general aparece siempre blandiendo una espada, el obispo mostrando un crucifijo, el magistrado con el código en la mano. Es como si llevasen máscaras que identifican sus obsesiones, pero éstas no son ni idiosincracias de personas individuales o excéntricas, ni símbolos de vicios humanos; representan, muy claramente, las lacras de la sociedad capitalista.

Para armar el estereotipo, la caracterización es inmediata. Se nos quieren recordar que el enemigo del pueblo es como un animal feroz, y para ello se emplean frases como: los burgueses son «tigres», «hienas feroces», vampiros desaliñados», «libertinos». Los curas son «buitres», «chupasangres», «mentirosos infames». Los generales son «sanguinarios y asesinos», «uno de esos hombres que pasan la vida matando, una de esas fieras en cuyo camino deberían ponerse lazos y trampas, un mercenario pagado... ¡espadachín!»[59]

Muchas veces se subraya la lujuria del burgués, son: «lujuriosos, sátiros, señores que saciaban su sed de lujurias en las suaves morbideces de las fieles servidoras... y deshojaban sus virginidades en las febriles manos de libidinosos».[60] El aspecto lúgubre del cura hace que a menudo se le compare con animales monstruosos, habitantes de las tinieblas y pantanos, con seres nocivos y repugnantes:

> Murciélagos ocultos entre tejas,
> Mezclas de sapo y rana, moscardones,
> Sanguijuelas, lombrices, culebrones,
> maniquíes constantes de las viejas.[61]

57 *La Autonomía*, 1, núm. 41 (4 noviembre 1883), 3.

58 Palmiro de Lidia, «El acabóse», *El Despertar* (Nueva York), 3, núm. 65 (1 septiembre 1895), 3. Este importante periódico era publicado por un grupo de anarquistas españoles en Nueva York. Contaba con las firmas libertarias más conocidas de la península. Urales, Lorenzo, Prat, Mella. En sus páginas hay bastantes colaboraciones de Azorín.

59 «El polizonte», *La Anarquía* (Madrid), 2, núm. 44 (10 julio 1891), 4.

60 Zonis, «Fakies», *El Látigo*, 1, núm. 18 (14 junio 1913), 1-2.

61 «Los curas», *Los Desheredados*, 5, núm. 186 (25 diciembre 1885), 4.

López Montenegro establece una comparación directa:

> Habita en las aguas del Nilo, y en las playas de sus riberas deposita los huevos de su fecundación un terrible animal: el cocodrilo, saurio monstruoso, semejo de lagarto, provisto de una ferocidad y armas que aterran. También la locura teológica, igual en todos los siglos, hizo Dios y elevó templos a esta fiera. Y cuéntase que entre otras de sus perversas mañas, usa la de llorar como un recién nacido sobre los restos de las personas que devora, para que los incautos acudan al sitio y devorarlos a su vez. La anécdota y el monstruo son la pintura exacta de otro reptil enorme y cruel; reptil no clasificado por la zoología, pero aún más sanguinario y bestial que el del Nilo.[62]

Esas comparaciones indican rasgos éticos y morales y forman la mayor parte de la descripción, pero también se da importancia a la descripción de rasgos físicos concretos. Se ve en los rostros de estos personajes las marcas de sus vicios, de sus ambiciones inmensas y mezquinas. Se logra así una caracterización física que los denuncia aun cuando su psicología sea nula. Los burgueses son gordos, con una gordura que viene de que devoran materialmente la carne obrera — «borrachera gastronómica aderezada de músculos y sangre proletaria».[63] El cura es gordo y lujurioso o débil y anémico. «¿Veis esos niños pusilánimes, melancólicos y solitarios, cuyo único entretenimiento es hacer altarcitos y cantar lo que oyen en las iglesias? Pues son, por lo general, los que siguen esta carrera a poco que sean impulsados por sus padres y sus familias».[64] Los señoritos son «enclenques e idiotizados retoños de la clase adinerada, atacados por sífilis, alcoholismo, guerras».[65]

Los rasgos físicos que caracterizan tales descripciones tanto en la literatura como en los dibujos libertarios, son, por lo general, frente pequeña, barriga, mirar sombrío, ojos saltones, rictus en la boca que acusa falsedad, cuerpo obeso, uñas largas y afiladas, nariz larga y puntiaguda, cara de color amarillento, vejez, boca que babea. Los ojos son muy importantes, por allí se manifiesta el alma, y por ello el remarcar tanto la mirada del avaro, «ojos de usurero codicioso»,[66]

62 *El botón de fuego*, 205.

63 «La Vorágine», *La Acción* (La Coruña), 1, núm. 3 (15 diciembre 1908), 1.

64 «El cura», *Bandera Social*, 1, núm. 39 (12 noviembre 1885), 3.

65 José Arias, «Creed y os consolaréis», *Acción Libertaria* (Gijón), 1, número 4 (9 diciembre 1910), 3.

66 M. J. Tamarit, «La propiedad», *El Corsario*, 6, núm. 201, 2.ª época (14 febrero 1895), 2.

la del voluptuoso: «Su rugosa cara y mirar lascivo hacíanle el tipo de viejo verde a la caza de tiernos manjares enervadores de sus gastados nervios», la del capitalista cruel, «miradas de ávidos tiburones»,[67] El simbolismo del retrato es la descripción física del alma. No es tanto la notación de tal o cual rasgo, sino sus predicados morales lo que interesa a la historia.

En el arte anarquista, nos damos cuenta que la función esencial es la propaganda. Por ello, el grabado libertario se vuelve expresionista. Busca expresar, y es por ello expresionista en esencia. Está allí para decir, para expresar de lo real más que lo real. De allí el expresionismo figurativo de los personajes representados, al que se une además un expresionismo alegórico y simbólico referente a ideas y entidades abstractas. En esta forma, toda una serie de connotaciones teóricas forman un campo estético superpuesto al campo ideológico. Se trata de comunicar el mensaje ideológico en la forma más emotiva posible, y por ello, el dibujo más eficaz es aquel que requiere menos deliberación para ser comprendido.

El creador del dibujo debe lograr representar personajes fácilmente identificables a través de un código de presentación bien previsto. Por ello, en el dibujo de estos personajes, los artistas hacen uso de un método estilizante que precisa de simplicidad de línea y atrevimiento en la presentación. De él forman parte la caricatura, la hipérbole y la deformación. Los autores son abiertamente tendenciosos y desfiguran a esas criaturas. Para retratarlos, el acento se pone generalmente sobre un rasgo característico esencial que se vuelvo así incisivo, dominante y mordiente: una nariz prominente, una enorme barriga, dedos ganchudos, una boca arqueada en un gesto cruel. Un monstruoso y enorme cura domina la escena de un grabado llamado «paraíso».[68] Su enorme y obeso cuerpo tapa los rayos del sol en un campo que trabajan penosamente unos campesinos. Al pie del dibujo se lee: «Si se pone en los campos los seca; si en las inteligencias, las embrutece, y cuando los hombres le rinden culto, no viven, vegetan».

Se puede relacionar estas descripciones con la tesis, entonces de moda, de la compenetración entre el exterior físico y el alma humana. Las teorías de Gall y Lavater, filtradas a la literatura anarquista por las lecturas de folletín, y de escritores como Balzac y Eugenio Sue, postulaban un sistema en el cual, el rostro humano no sólc reflejaba

67 «A caza de carne», *La Anarquía*, 4, núm. 129 (3 marzo 1893), 3.
68 *Almanaque de La Revista Blanca para 1904* (Madrid, 1903), 62.

nuestra naturaleza sino también nuestra forma de vida.[69] Aun cuando esas descripciones no se basen exclusivamente en Lavater, sí siguen al pie de la letra el asignar correspondencias físicas y morales en esos personajes. Sin duda una parte de las indicaciones signaléticas empleadas para caracterizarlos fueron sugeridas a los libertarios por la observación o por los métodos tradicionales en materia de fisonomía, pero, sin embargo, el códice lavateriano de los rostros y sus significaciones se encuentra a menudo muy estrechamente asociado a la estética ácrata.

Veamos en detalle una típica descripción tomada de la novela anarquista de Aurelio Muñiz *Entre jaras y brezos*, serializada por *La Revista Blanca*. Se trata del tío Chirilo, capataz en una fábrica. Es un hombre como de unos cincuenta años, de tez morena, nariz aguileña, ojos saltones y penetrantes. Admite y despide a los obreros a su antojo y ahora quiere seducir a una modesta y honrada obrera:

> La devoradora pasión del sensualismo lo dominaba y sus gustos salvajes no podían quedar por satisfacerse... De cuando en cuando pasaba una de sus manos por la ardorosa frente y parecía reflexionar. Pero ni la meditación ni nada del mundo podía hacer que en sus ojos saltones brillara un átomo de nobles sentimientos; su cuerpo se agitaba a intervalos, pareciendo un epiléptico, y en sus gruesos labios, que de cuando en cuando se mordía, con los dientes negros por el humo del tabaco, podía fácilmente adivinarse los impuros deseos que lo demoniaban y atormentaban.[70]

69 Lavater, de origen suizo, publicó en La Haya en 1783-8 su tratado *L'Essai sur la Physiognomie, destiné à faire connâitre l'homme et à le faire aimer*. Desde principios del siglo XIX, estas ideas comenzaron a tener gran popularidad en Francia. Se encontraron grandes analogías entre ellas y las del estudio de Gall, *Anatomie et physiologie du système nerveux en general, et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnoitre plusieurs dispositions intéllectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes* (Niza, 1819). Estas teorías tuvieron gran impacto en la novela realista europea.

Sobre ese tema véase «Les Théories de Lavater dans la littérature française», por F. Baldensperger, en *Études d'histoire littéraire* (París, 1910), 51-91. También, Fess, Gilbert Malcolm, *The Correspondence of Physical and Material Factors with Character in Balzac* (Philadelphia, 1924); Levitine, G., «The influence of Lavater and Girodet's Expresion des Sentiments de l'Ame», *The Art Bulletin*, XXXVI (marzo 1954), 32-44.

70 Aurelio Muñiz, «Entre jaras y brezos», *La Revista Blanca*, 4, núm. 79 (1 octubre 1901), 222-4.

PARAISO

Si se pone en los campos, los seca; si en las inteligencias, las embrutece, y cuando los hombres le rinden culto, no viven, vegetan.

Almanaque de La Revista Blanca para 1904 (Madrid, 1903), 62.

Vemos en este retrato los rasgos típicos de la fisonomía lavateriana. Los labios gruesos que denotan sensualismo, la nariz aguileña considerada como síntoma de codicia, los dientes negros, que agrega el autor nos hace al personaje aún más repugnante. Es sobre todo en los ojos saltones y en los movimientos mal coordinados, como de epiléptico y los labios que continuamente muerde donde se ve la huella de las teorías de Gall y Lavater unidas a las de Lombroso, también muy populares por entonces.[71] Por medio de esa frase se presenta al personaje como movido por un temperamento violento que impulsa sus deseos y la actividad de todo su organismo. Esto se puede ver no sólo en el rostro, sino también en las particularidades de sus movimientos y reflejos.

La teoría de Lavater es indudable y tal vez inconscientemente aplicada por los anarquistas. Es la idea de que el mundo moral se manifiesta en la materia fisiológica. En un poema se describe a «El rico»:

> Sobre la mullida alfombra
> va deslizando su planta
> y lacia sobre su pecho
> cae la baba.
>
> Empañado su mirar
> hondos pesares retrata,
> no tiene enfermo su cuerpo
> sino el alma.[72]

En esos rasgos va unida la definición de una moral, un carácter, una conducta, una ética, ciertas ideas sociales. No es un ataque al físico de esos individuos, sino la expresión de ciertos atributos morales y mentales productos de una clase. Al recurrir a esa distorsión o exageración, el artista o escritor libertario lleva a cabo el proceso de desenmascaramiento aludido por *Mostaza* en el párrafo citado. En ello se muestran más que materialistas, y también en el hecho de que muy a menudo echan mano de datos científicos como la pobreza de sangre, la degeneración de la raza, la herencia, en la consideración del aspecto y del comportamiento de los burgueses. En «La hija del obrero», se les describe como «los enclenques e

71 Sobre la influencia de Lombroso en la literatura española de fin de siglo, véase mi artículo «La sociología criminal y los escritores españoles de fin de siglo», *Revue de Littérature Comparée*, 1 (enero-marzo 1974), 12-32.

72 «El rico», *Los Desheredados*, 3, núm. 115 (9 agosto 1884), 2.

idiotizados retoños de la clase adinerada, atacados por la sífilis, alcoholismo, guerras».[73]

Estas fórmulas descriptivas congelaron en convenciones familiares y fácilmente identificables. El personaje se presenta en tipos amplios e invariables, reconocibles instantáneamente por el receptor o lector. No hay tiempo ni espacio para desarrollar la psicología o las motivaciones de los actos, ni tampoco para interrogarse sobre la moral del personaje. De hecho, la moral y el personaje son inseparables y se identifican simultáneamente.

Como en la obra teatral que hemos citado, «El acabóse», muchas veces suelen los anarquistas reducir la representación de su enemigo al diseño de unos cuantos objetos que se convierten en símbolos al asociarse a él. Pilas de dinero, tiaras sacerdotales, espadas. Véase, por ejemplo, «Galería fúnebre», y «La sabateta al balcó» en *La Tramontana*.[74] Tales «jeroglíficos» pueden representar al individuo mismo y asegurar un reconocimiento inmediato. Es importante que conjuren en ellos toda una serie de atributos comúnmente asociados con el tipo. Actúan como etiquetas de identidad, símbolos aforísticos que encapsulan una gama de significados sociales.

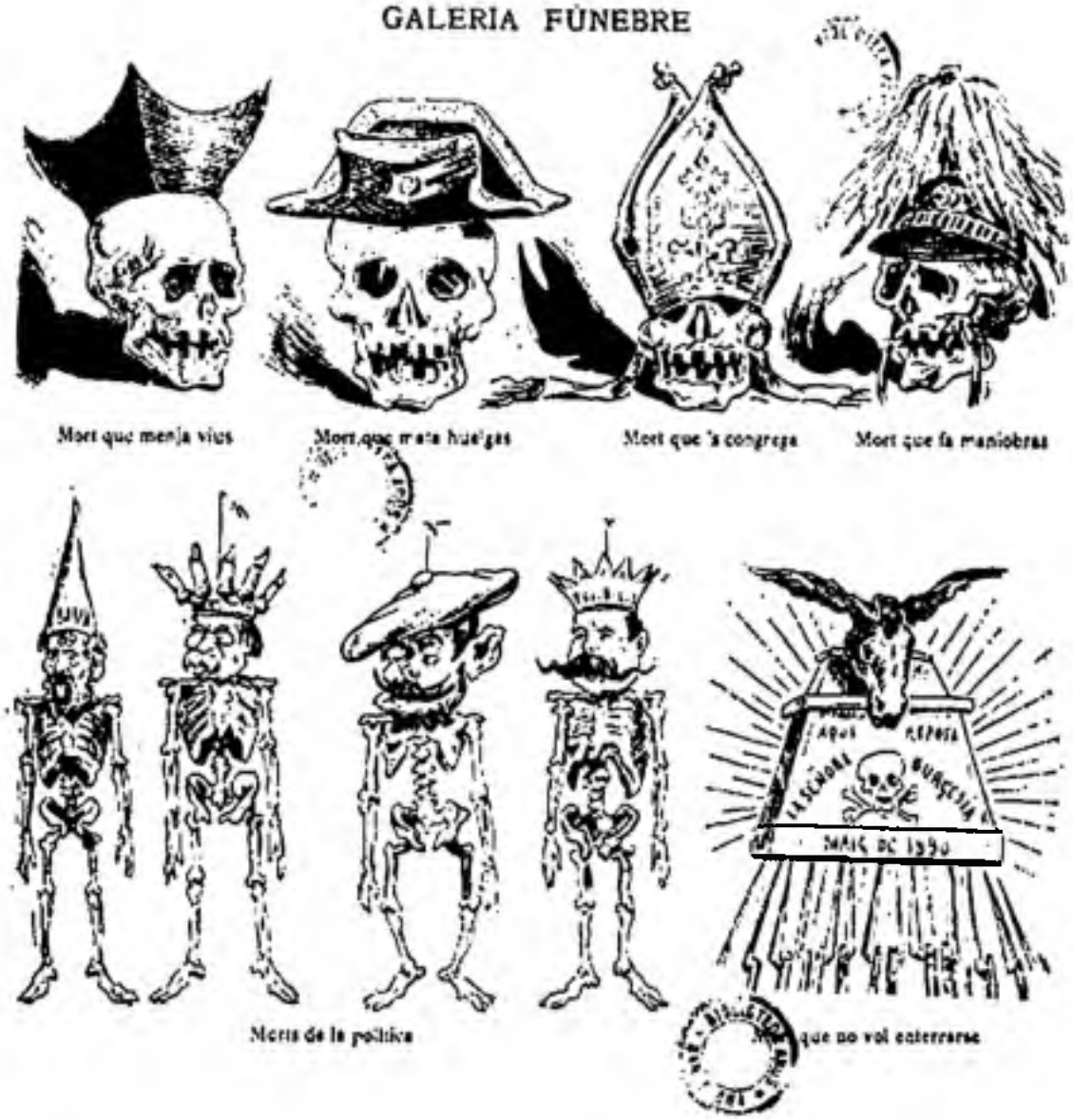
Así se llega a una moral lógica y coherente de enorme claridad y simplificación. El carácter, la conducta, la ética, las ideas sociales, se presentan en figuras esquematizadas y absolutas; en estereotipos que son partes fundamentales del equipo simbólico anarquista para ordenar la realidad. Por medio de ellos se exponen las ideas y se hace una reducción de lo complejo a lo simple, eliminándose la ambigüedad. La exageración, externalidad y ausencia de psicología en los estereotipos resume, simbólicamente, las estructuras humanas y sociales de la realidad y constituye un lenguaje, una red de signos que el lector descifra.

Impresiona en seguida, en esas caracterizaciones, el extremismo del lenguaje utilizado. Los propios anarquistas se daban cuenta de que es un lenguaje dirigido a un público especial. Dice Anselmo Lorenzo en su novela *Justo Vives*, «El nuevo burgués era un lobo encanecido en la explotación, según el lenguaje de los obreros, o un industrial laborioso e inteligente, al decir de algún gacetillero comprado».[75]

73 Arturo Martín Pérez, «La hija del obrero», *La Voz del Cantero*, 8, número 143 (15 octubre 1907), 3.

74 *La Tramontana*, 10, núm. 483 (31 octubre 1890), 1, y *Ibid.*, 8, núm. 343 (6 enero 1888), 1.

75 *Justo Vives*, 35.



La Tramontana, 10, núm. 483 (31 octubre, 1890), 1.

El lenguaje que se confiere a estos personajes les imparte de una especie de inefabilidad, de identidad clara y rigurosa. Es una caracterización tajante que testifica el deseo de claridad para un público poco acostumbrado a sutilezas, y está basada mayormente en epítetos de implicaciones morales, que a veces llegan a ser casi formulaicos en esta literatura como lo son en la épica.

Veamos el ejemplo siguiente: «Explotados y explotadores: los primeros son los ilotas, parias, siervos, zudras, esclavos y asalariados, que sólo tienen lo indispensable, y no siempre, para seguir produciendo en forma de bestias de carga; los segundos son los zánganos de la colmena social, chupópteros asquerosos, vampiros, miserables y parásitos venenosos».[76]

En esas frases, el léxico altisonante pone en evidencia un drama maniqueico espectacular. El lenguaje patentiza el deseo de dramatizar, sirve para denotar un estado de intenso emocionalismo, e indica la fuerte polarización y esquematización moral, la definición de situaciones, conceptos y acciones extremos.

Debemos detenernos para analizar una patente inclinación por las expresiones infladas y extravagantes. Es típico de los anarquistas el empleo de los cultismos en cadena. Muchas veces de tono cientificista: «generación que no revela ni hierro en sus venas, ni fósforo en su cerebro. Sólo la orgía predomina, como el fin sin fin de las soluciones, ostracismo indeclinable cuyas huellas atestiguan el no ser».[77]

La presencia de esos cultismos en la literatura anarquista es más que voluntaria, rebuscada. Vienen de una esfera cultural ajena, y con la cual han entrado en contacto al acoger «la Idea». Obviamente se ve que estas palabras no están incorporadas al lenguaje activo, sino que más bien se incrustan en él. Esta sensación foránea se debe mayormente al hecho de que se tiene acceso a ellas generalmente a través de la literatura científica y social divulgada por publicaciones ácratas.

El uso de los cultismos proporcionaba a los libertarios una serie de recursos, al eludir las denominaciones habituales de las cosas, daban dignidad y memorabilidad a su discurso, también a veces se lograba una especie de exhibicionismo verbal o lingüístico que atestiguaba la conversión a proletario consciente y comprometido en la educación y la cultura. Otras veces, el aire culto de la palabra servía para dar relieve a la idea, como carga enfática de la frase: «¡Avaros,

76 «La esclavitud más denigrante».
77 J. Antelo Lamas, «Naturalismo».

hipócritas, picapleitos, explotadores, orgiásticos espadachines y magnates!»[78]

El anarquista no se arredraba ante el cultismo y acudía a él con una audacia que no carece de resonancias poéticas. Muchas veces se usaban palabras con desconocimiento de su exacto significado, por su simple sonoridad, por el misterio que encerraban como vocablos desconocidos. No es que se les atribuyera un significado erróneo, sino que se les veía como pura forma, cuyo significado no importa: «En mi discurso no voy a emplear la epiterapensis a que se ha hecho acreedora tu apreciación.»[79]

En una cita mencionada anteriormente, se llama a los burgueses, entre otras cosas «chpópteros», palabra que al menos a mi entender, es inexistente, y que se emplea en esa enumeración tan sólo por su sonido, por su asociación con los otros términos de la frase. A menudo acuden los anarquistas a esta desemantización del lenguaje para utilizar los vocablos por su poder de evocación, por su inefabilidad. Los términos, inventados o de significado desconocido, se engarzan en la frase participando de la estructura temática por medio de las modulaciones de tono y voz que en ella se implican.

En las caracterizaciones son también esenciales las repeticiones, las exclamaciones, las interrogaciones retóricas. Por medio de ellas aumenta el impacto emocional del lenguaje: «¡Malditos seres que compráis con vuestro oro inmundo, mujeres que languidecen, las agostáis vilmente con las seducciones y atractivos de esa sociedad corrupta!» «¡Ebrios os revolcáis en el fango que vuestra baba engendra... ahítos de dinero y estragados de vicios!»[80] Se rechaza el matiz y se fuerza constantemente el tono. Ello corresponde al deseo de infundir en lo cotidiano la grandiosidad del conflicto. El mundo está manejado por fuerzas cósmicas y maniqueicas, y para manifestarlas, la retórica debe mantener un estado de exaltación. Parece que consideran que un tono y un lenguaje más naturales no representarían al drama moral que se esconde tras la realidad.

Las ideas expresadas con este vocabulario son avasalladoras en su pureza y falta de matices. Se convierten en modelos visuales y táctiles para que todos los vean. Nada se sobrentiende, todo se exagera. El mundo queda iluminado con una luz nitidísima que revela el maniqueísmo que lo divide.

78 *Revista Social* (Madrid), 2, núm. 74 (2 noviembre 1882), 2.

79 A. Larrubiera, «¿Qué dirán?», *La Anarquía*, 3, núm. 105 (15 septiembre 1892), 3.

80 *Ibíd.*, 4, núm. 129 (3 marzo 1893), 3.

Las obras literarias anarquistas giran en torno a alguna peripecia que trae, alternativamente, la victoria de lo blanco y de lo negro, y con cada una de ellas, la enunciación de ciertos principios éticos. Este maniqueísmo fundamental debe alertarnos a un rasgo constante en la estética anarquista, basado en contrastes absolutos. El plano de contrastes tenía para ellos valor inigualable al enfocar las críticas a la sociedad. Se enfocaban así las diferencias de clases esencialmente como una descripción de dos tipos de vida. Por un lado el lujo, las orgías, los despilfarros, el vicio, el parasitismo. Por otro la miseria, la ignorancia, la esclavitud, el hambre, el trabajo agotador y embrutecedor. Mientras el pueblo helado, cubierto de andrajos, se acurruca en las gradas de la iglesia una noche de navidad, los señores, «sólo aguardan el ultimátum, de la opípara cena, para saciar los instintos y apetitos de lujuria asquerosa, permitida por los vapores del alcohol».[81] Miguel Rey resume:

> Es ley del contraste humano
> que todo lo grande ostente
> cerca de sí la patente
> del vicio o de lo inhumano.[82]

Hasta tal punto se cuenta con esta forma de expresión, que varios periódicos intitulaban su sección literaria con el nombre de «Contrastes», y otros presentaban en su sección artística un dibujo doble que trataba el mismo tema como aparece en dos clases sociales; los pobres y los ricos. Esta forma de presentación era tan utilizada por los ácratas, que a menudo, los dibujos aparecían divididos en dos partes contrastantes. «Familia y familia», se llama un dibujo de *La Revista Blanca*.[83] Presenta a una familia burguesa, próspera y feliz, cuatro miembros repartidos en la parte superior de la escena. En la parte inferior, la otra familia. En primer plano, una madre proletaria con su hijito llorando y acurrucado a su lado. Al fondo, un bote que se pierde en la lejanía conduce al marido a un barco. Es un emigrante. La figura de esta madre, a diferencia de la otra, se yergue sola, ocupando todo el tercio lateral izquierdo de la escena. Sobresale y domina con su soledad este triste acontecer. Se perfila ahora como jefe y único sostén de la familia, y su masiva figura protege al pequeñuelo que se arrima a ella en su desamparo.

81 *Ibíd.*
82 *¿Dónde está Dios?*, 18.
83 J. Barrera, «Familia y familia», *La Revista Blanca*, 6, núm. 108 (15 diciembre 1903), 384.

FAMILIA Y... FAMILIA

Original de J. Barrera.

La Revista Blanca, 6, núm. 108 (15 diciembre, 1902), 384.

La Anarquía solía presentar en cada número y en primera página, un grabado doble basado en contrastes. En uno de ellos, se ve a un burgués en la bañera: «Baño de placer — tres minutos — 37 grados». Al otro lado, un campesino sudando y trabajando bajo un sol abrumador: «Ducha de dolor — trece horas — 48 grados».[84]

Estos contrastes señalan a menudo la diferencia que existe entre un trabajo que produce valores reales y el capital que se los anexiona. Se confiere en ellos al trabajo un valor en sí, y por ello el obrero o el campesino se ven siempre en el desempeño de su tarea, mientras la escena contraria muestra al capitalista, disfrutando de la plusvalía, contando dinero, acarreando sacos de monedas, disfrutando del ocio. Podemos detallar «Armonías económicas».[85] En la primera escena, un guardagujas, temblando de frío, espera para dar la señal a un tren que avanza en la distancia. Al pie se lee: «Los que hacen subir las acciones». Lo complementa una escena con una pareja de burgueses, en cuarto cálido, tomando una taza de té. Abajo se lee: «Los que cobran los dividendos». Otro par de escenas completa la lección económica. Un campesino penosamente encorvado, ata un haz de trigo en un campo. La leyenda dice: «Los que siembran». Al lado, la escena contraria: «Los que recogen», muestra a un gordo cura sentado ante opípara mesa.

En la literatura, Bonafulla señala: «En una fábrica trabajan unos quinientos obreros, multitud de fisonomías pálidas y cuerpos andrajosos..., el dueño dedica a su o sus queridas un nuevo obsequio cada año nuevo», «miles y miles de hectáreas de terreno labradas por centenares de campesinos pertenecen a un solo propietario».[86] y en «El obrero y el fraile», aparecido en *El Corsario*, «El primero trabaja las tierras..., cuida los campos, edifica los grandes palacios, construye admirables máquinas... el segundo no hace nada de bueno, se mete en un convento para vivir sin trabajar».[87]

Otra forma interesante de contrastes lo encontramos en «Noche mala», en *La Anarquía*.[88] Allí el contraste se establece entre la imagen y el texto. El texto narra la triste navidad de una pobre familia proletaria. El dibujo muestra una mesa cubierta de manjares. Ante ella se sientan gordos y repugnantes burgueses, militares y curas. El

84 *La Anarquía*, 2, núm. 48 (7 agosto 1891), 1.
85 *Ibid.*, 1, núm. 7 (28 septiembre 1890), 1.
86 Leopoldo Bonafulla, *Los dos polos sociales* (Gracia, s.d.), 6.
87 «El obrero y el fraile», *El Corsario*, 3, núm. 102 (15 mayo 1902), 2-3.
88 *La Anarquía*, 1, núm. 20 (28 diciembre 1890), 1.

ARMONÍAS ECONÓMICAS

La Anarquía, 1, núm. 7 (28 septiembre, 1890), 1.

Año I. Madrid 25 de Diciembre de 1900 Núm. 31

LA ANARQUÍA

SEMANARIO ILUSTRADO

SUSCRICIÓN

Números sueltos, 5 céntimos

DIRECCIÓN: AMPARO, 94

CORRESPONSALES

Un número suelto cinco céntimos.

¡¡NOCHE MALA!!

Diego era un compañero de mamá. Como generalmente es así, no olvida de olvera.

Es el mes de los tambos pulsa con es de cada un pino nuevo, que le dará las puertas en la mente para primeros de octubre.

Un año, y un noviembre del año, con mamá a trabajar de nuevo. Toda la mañana quitando de las calles, que la de una empresa se ¡para recomponer a un pobre inválido en frío.

Diego tenía una compañera, que era una niña pero muy grande y muy barrenda y trabajadora como pocas.

A fuerza de trabajar día y noche y durmiendo algunas horas a ratos, Diego pudo reunir para la Navidad, Nochebuena que salir siempre había sido una gran alegría a la casa, reunida a toda, toda alrededor con cariño.

Como comprenderán, esa vez nada sucedía de lo usual malo por la tarde, todo era bajo, a la y más alegremente que todos los años, amigos y vecinos que traían el puesto mismo; más hermanos que el año, más dulces que todos los días traían.

No se me podía mirar sin acordarse a besarme en las pocas mejillas que tenía.

—¡Qué hermoso es, que rubios, —oía que los exclamaban—que no sabe dejarse puestos.

Alfredo cogiendo unos en otros, y yo no sabía lo grande y sabía mucha historia regada. Todos los días a ¡a gusto de inocencia, cada vez a su madre o la cara.

Así, la hacía cuatro, y con el corazón de la necesidad por un rato de estarse.

* * *

En tanto, y Esperanza hacía ojo a la otra pá- ra ella a la Diego fuera a la obra a ver si le pagaban los días que no la trabajados. Lo que no pudo ser pues si el trabajo se halla marchado á su puesto á pasar las Pascuas.

Cuando volvió se encontró a Adelita, que había quedado a cargo de sus hermanitos, y se abrazó a sus pequeños llorando.

—¡Por qué lloras Adelita? preguntó cariñosamente su padre.

—Mira, papá; hay tengo frío, mucho frío; me acomodo en hace calor en mi cama cuando no hay fuego, nos levanta y no hay de comer ni de la Comida, y todavía no le hemos traído. Y también lloro porque todos los niños que tienen padres que les quieren, les compran juguetes muy bonitos, y tú no. A mí me da mucha envidia, porque yo también he nacido. Y luego, con los hermanos, que a ellos se ponen contentos al ver que no, y no pueden un poquito, porque dicen que se ha ido á morir, y cuando ven que tienen hermanos fuerte para hacerme reñir...

Diego miró a esta pobre criatura, que no debía de ser sabía después de, porque aquello no era justo, y le dijo, abrazándola fuerte:

—Ya le prometo compartirlo todo. ¡Pobre hijo! qué triste tuvieras de tener hecho en una mañana de hambre! Si hemos con trajo de verano en diciembre; un día sin comer, otro con mucho mal, frío; de hoy en día que hacerse por la noche del frío... ¡Maldita sea, diablo y tierra, que de tal modo profanas el nombre honrado!...

Y se interrumpió al oír la voz bondadosa de una de sus para aquella infeliz hija. Esta le siguió diciendo.

—No, papá; no te enfades ya te quiero y si que me acompañe todo. Tú eres tan bueno como los otros padres, porque me das muchos besos.

* * *

Diego no contestó si pero que hacerlo; pero en

Todos estos quieren todos los muchos años buenos

pie termina lapidariamente la moraleja: «Para esta gente todas las noches son buenas.»

En esta forma, el estereotipo ofrece la reducción de ese universo a ideas. La antítesis sirve para ordenar ese mundo en términos de polaridades, el lenguaje hiperbólico y exagerado refuerza ese orden de experiencia asegurando que los postulados sociales y morales en pugna se representan en forma extrema e intensamente magnificada tal como lo es el conflicto mismo.

El mundo, dijo Paul Claudel, está ante nosotros como un texto que debe ser descifrado. Para Claudel, la descifrabilidad del mundo nunca era puesta en duda porque cada elemento de la realidad podía, en última instancia, relacionarse con una realidad espiritual de la cual derivaba. En otro contexto, lo mismo acontece con los anarquistas, la realidad se refiere siempre a un mundo de una moral simple y sin ambigüedades. Hay pobres y ricos, explotados y explotadores, buenos y malos, el pueblo y sus enemigos.

III

Los Desheredados

> Él no veía en la cuestión social una cuestión de jornales, sino una cuestión de dignidad humana; veía en el anarquismo la liberación del hombre.
>
> Además, para él, antes que el obrero y el trabajador, estaban la mujer y el niño, más abandonados por la sociedad, sin armas para la lucha por la vida...
>
> Y habló con ingenuidad de los golfillos arrojados al arroyo, de los niños que van a los talleres por la mañana muertos de frío, de las mujeres holladas, hundidas en la muerte moral de la prostitución, pisoteadas por la bota del burgués o por la alpargata del obrero.
>
> Y habló del gran deseo de cariño del desheredado, de su aspiración nunca satisfecha de amor.

Estas frases se refieren a Juan, el héroe anarquista de *Aurora Roja*, la novela de Pío Baroja.[1] En su propia versión de «La lucha por la vida», un anónimo escritor libertario escribe:

> ...¿y en qué condiciones quedan los seres débiles en la lucha por la vida?:
> la mujer con esas leyes la dejáis entregada a la arbitrariedad del hombre...
> ¿y el infortunado niño proletario que ha perdido a sus padres? ¿qué le aguarda? El hospicio, la cárcel, el hospital.
>
> ¡Carne para la explotación; carne de cañón y carne destinada a las clínicas para los experimentos o ensayos científicos sin responsabilidad alguna! ¡Carne para descuartizarla en la disección, las autopsias y la anatomía para la instrucción de nuestros planteles de médicos!
>
> ¡Es horrible![2]

Ambos pasajes señalan donde, ultimadamente, enraizaba la fuerza moral del anarquismo: en los desheredados.

1 Obras Completas, I (Madrid, 1946), 164.
2 «La lucha por la vida», *Bandera Social*, 1, núm. 31 (17 sept. 1885), 1.

Como se ve en esas frases, el héroe libertario se nutre de la masa, de la chusma. El anarquismo español recogió del bakunismo un concepto bastante fluido sobre lo que era el proletariado. En ese aspecto, se estableció claramente la diferencia que existía entre anarquistas y marxistas. Una idea central de Bakunin es que los miserables ya llevan en sí la semilla de una vida colectiva y los brotes de la Revolución Social. Su mensaje es claro: «Por flor de proletariado me refiero justamente a esa gran... chusma de gente, ordinariamente designada por Messrs. Marx y Engels con la frase, a la vez pintoresca y despectiva de *lumpenproletariado*... Éstos, están aun sin manchar por la civilización burguesa, y llevan en su corazón, en sus aspiraciones, en todas las necesidades o las miserias de su suerte, la semilla del socialismo del futuro. Tan sólo ellos serán capaces de iniciar la Revolución Social y llevarla a su triunfo.»[3]

En esta forma, la energía política del anarquismo dependía en gran parte de colocar al movimiento no en una base de clase sino en una base de masa. En el fondo de estas consideraciones late la idea de que el Estado victimiza a toda la sociedad, a toda la masa explotada como tal y no a una clase en particular. Pero también anima estas ideas la fe absoluta que los libertarios tienen en el pueblo, considerado como depositario de virtudes naturales.

Por lo demás, a los desheredados no les quedaba otro camino que la Revolución. La suerte que la sociedad capitalista les había deparado era demasiado negra y sin esperanza, como lo expresa el poema intitulado justamente «Los desheredados»:

> No me queda otra esperanza,
> mientras me dura la vida,
> angustiosa y dolorida,
> que conseguir la venganza
> para mi clase abatida:
> ...
> Por tanto, desheredados,
> de las naciones, enjambre,
> uniros fuertes y osados,
> contra los malvados
> que son la causa del hambre.[4]

3 Michael Bakunin, *Marxism, Freedom and the State* (Londres, 1950), 48. Traducción y ed. de J. Kenafick.

4 P. Domingo, «Los desheredados», *Los Desheredados*, 5, núm. 218 (30 julio 1886), 4.

Para los libertarios, la «hez» estaba inspirada por un instinto de justicia invencible que formaba el fundamento de la revolución social, que, de esta manera, se organizaría desde abajo, «de la circunferencia al centro, según el principio de la libertad, y no de arriba a abajo o del centro a la circunferencia al modo de toda autoridad».[5]

La estética anarquista recogió esta problemática. Las obras literarias y artísticas que tratan sobre los desheredados pueden agruparse conforme a ciertos temas que se repiten constantemente. Tenemos, primeramente, obras que tratan sobre gente pobre; los desahuciados por la sociedad, los viejos, los niños, los listados, los enfermos, los miserables. Después, los temas que se refieren a la delincuencia. Otro grupo se inspira en los problemas de la mujer, y por fin, una serie de obras tratan sobre el campesino. Podemos empezar con una revisión del primer grupo: los miserables.

Éste es un tema fundamental en la estética libertaria. Precisamente para ilustrar la necesidad de la revuelta en su arte y su literatura, escogen el aspecto más visible: la realidad física de la miseria. Ese tratamiento permitía exponer su ideal de solidaridad en la redención como contraposición a la desigualdad en la suerte y en los destinos.

Indudablemente, los anarquistas participan de la temática de los bajos fondos cara al siglo XIX. Fueron ávidos lectores de los Misterios de Londres o de París, de *Notre Dame*, de ciertos libros de Balzac que sondean estos ambientes *(Splendeurs et misères des courtisans, Le code des gens honnêtes)*. Gustaban de Gorki,[6] de la trilogía barojiana *La lucha por la vida*, y de varios libros de Zola. En las artes gráficas, apreciaban a los neo-impresionistas ácratas: Seurat, Signac, Luce, Dubois-Pillet, Lucien Pissarro, y sobre todo de la obra del suizo Alexandre Steinlen, que captaba escenas de las clases bajas.[7]

5 Expresado por Bakunin en *El programa de la Hermandad Internacional*, cit. Aurelio Orensanz, *Anarquía y cristianismo*, 30.

6 Gorki se leía bastante entre los anarquistas. Véase un artículo de Pío Baroja, «Gorki, el poeta de los miserables», *La Revista Blanca*, núm. 82 (15 noviembre 1901), 318-20. Este artículo había aparecido originalmente en *El Imparcial*. Véase además, Armando Guerra, «Fantasías de un escritor», *La Revista Blanca*, núm. 84 (15 diciembre 1901), 363-68. *El Almanaque de La Revista Blanca para 1903* publicó un retrato de este escritor y en 1904, *La Revista Blanca* serializa la traducción de Luis Contreras de *Escenas de familia*, empezando número 139 (1 abril 1904), 595-602. Algunas editoriales como Maucci y Taso publicaban en los primeros años de nuestro siglo ediciones muy baratas de las obras de Gorki. La Revista Blanca publicó en 1902 *Los vagabundos*.

7 Ver E. de Creuzat, *L'oeuvre gravée et litographiée de Steinlen* (París,

Sin embargo, la descripción de los desheredados en obras literarias y artísticas libertarias sigue determinados esquemas retóricos y gráficos propios. En las obras anarquistas las concepciones son tajantes. Los humildes y pobres se retratan buenos. Los ricos, encerrados en sus convenciones mundanas y económicas son los perversos. El universo es totalmente maniqueico.

Los miserables en la estética anarquista se representan siempre patéticamente: el pobre, el viejo, el niño, el enfermo. Son víctimas pasivas que aun no han sido iluminados por la Idea. Así, se ven desahuciados por caseros, desangrados por usureros, deshonrados por el patrón, explotados por el burgués. Para dar cuerpo a esos mensajes, tales tipos se componen en pequeñas piezas descriptivas de muy reducido núcleo narrativo; tan sólo el necesario para colocar al lector en un escenario que le permita apreciar la injusticia social: Un hombre que pide limosna, el cruce de un hombre rico ante un mendigo, la deshonra de una mujer.

Podemos detenernos ante el siguiente cuadrito literario, intitulado «Miserias», y publicado en *La Voz del Obrero* de Villafranca del Panadés. Su esquema narrativo es característico: un espectador, aparentemente ajeno a la trama, se detiene por casualidad en una calle y allí presencia una escena determinante que le hace darse cuenta de la maldad de la sociedad presente. En este caso se trata de un reparto de bonos a los pobres. Ve pasar a los miserables:

> ...uno a uno, como si fuesen corderos, en medio de una doble fila de curiosos, tan pobres quizá como ellos, si no hoy mañana, puesto que los pobres también han sido jóvenes y robustos y en su juventud, sea por ignorancia o negligencia, no pensaron que vendría el día en que ya, faltos de fuerza física, no podrían dar producto y ser explotados por sus amos, que sin consideración los echarían a la calle, para después sentar ellos plaza de filántropos.
>
> Y van pasando, pasando... Ahora una madre cargada de hijos y tras ella un viejo que empleó toda su juventud trabajando por un mísero jornal y por la recompensa de una placa para que pueda pedir limosna y ganarse el sustento...[8]

1969); Eugenia Herbert, *The Artist and Social Reform. France and Belgium, 1885-1898* (New Haven, 1961). Véase el artículo sobre Steinlen «La Exposición Steinlen», *Almanaque de La Revista Blanca y Tierra y Libertad para 1904*, 49-62. También se publicaron ciertos estudios sobre el tema de la miseria como Henry George, *Progreso y miseria* (Barcelona, 1893) (Valencia, 1905); *El crimen de la miseria* (Madrid, 1911); Proudhon, *Pobres y ricos* (Madrid, 1909).

8 «Miserias», *La Voz del Obrero*, 1, núm. 1 (18 octubre 1908), 2.

Como se ve aquí, el núcleo narrativo está reducido a un mínimo, como también lo está la caracterización de personajes, que se perfilan más que como personajes, como tipos. La interacción de éstos sirve para demostrar la tesis social, y el narrador aprovecha su composición para lazar un discurso ideológico. Lo que el lector retiene después de leerlo es que la caridad es una trampa de los ricos, que hay miserias terribles en esta sociedad, que el pobre trabaja penosamente toda una vida para no recibir a la vejez más recompensa que una amarga limosna.

En realidad, estas obras nunca llegan a formarse como cuentos. Son pequeños cuadros descriptivos, una especie de costumbrismo miserabilista. Los libertarios tomaban ese camino conscientemente. *La Solidaridad* declara que en esos momentos, cuando la literatura ha tomado nuevos rumbos, y la novela sufre una verdadera revolución, se sigue novelando a las otras clases sociales, sin inspirarse en las clases bajas del pueblo. Por ello, los libertarios se proponen lo contrario; presentar los grandes problemas sociales de las clases proletarias. No «centrarán en un solo personaje sino en un tipo, puesto que lo que pretenden no es escribir una novela sino una serie de cuadros sociales que sirvan para animar al pueblo en su lucha».[9]

Esta estructura es tan usual, que a veces, en ciertos periódicos la encontramos en la sección literaria intitulada «Contrastes»,[10] o «Exposición miserable». Así se llama una en *Al Paso* de Sevilla, columna fija a cargo de Caridad Alarcón, que aparecía en la segunda página de cada número y consistía de cuadros como «El tuberculoso», «La viuda».[11] Uno de éstos se intitula «Un accidente». La irónica lección que de ahí se saca: «Las fábricas han de trabajar continuamente. El día es poco para la ganancia patronal; es preciso también trabajar de noche, para que el burgués obtenga pingües ventajas.»[12]

Esas escenas formaban también libros. Fue popular entre los anarquistas una obra de Nakens, donde el autor presentaba «210 cuadros de miseria, todos ellos tomados del natural y delineados con los más horribles caracteres de la realidad con el pincel de ácida ironía, mojados en los rojos colores de la indignación».[13]

En cuanto a la pretensión que tenían de que estas descripciones

9 «Dos palabras», *La Solidaridad*, 1, núm. 11 (26 agosto 1884), 4, folletón.

10 Véase el segundo capítulo.

11 Caridad Alarcón, «Exposición miserable», «El tuberculoso», *Al Paso*, 1, época 2, núm. 7 (31 diciembre 1909), 2.

12 *Ibid.*, 1, época 2, núm. 5 (16 diciembre 1909), 2.

13 «Papel impreso», *La Voz del Cantero*, 8, núm. 140 (31 agosto 1907), 7.

eran estrictamente realistas, es bastante discutible. La rudeza, la mezquindad, la grosería, del desheredado no ponen jamás su sombra en la descripción anarquista. A veces conceden que las pasiones brutales no están absolutamente ausentes de esos medios, pero se apresuran a corregir esa impresión desfavorable mostrando que esos rasgos son producto de la sociedad que los corrompe. A menudo no excluyen completamente el mal, como cuando hablan del delincuente o la prostituta, pero lo transforman y lo hacen servir al mensaje social. Es significativa la crítica que se hizo de *La busca* de Pío Baroja en *Natura*.[14] Consideran que la obra tiene «pinceladas magistrales que trasladan al papel las crudezas de la miseria». Pero el resencionista se reserva su juicio completo sobre la obra para cuando aparezca *Mala hierba*. Allí espera que Baroja complete su mensaje.

En sus retratos de desheredados, los anarquistas pintan la miseria, la debilidad, la enfermedad, pero la iluminan con el brillo de la injusticia sufrida y la belleza moral de la víctima. Esos personajes poseen siempre dignidad y una cierta belleza trágica. La miseria y el dolor no son nunca desordenados o violentos; son dulces y enternecedores, o patéticos y resignados, o melancólicos y espiritualizados. Véase por ejemplo el siguiente cuadro de Donato Lubén, intitulado «Miserias humanas».[15] Un espectador contempla a los ricos pasar en lujosos carruajes frente a un miserable mendigo manco. Los ricos ni siquiera miran a éste, pasan sin volver la cabeza, y queda el pobre manco, «triste y taciturno, con cara angustiosa de Nazareno, ultrajado, aterido por el frío intenso de la cruda mañana... exhibiendo a los transeúntes el horrible muñón rígido amoratado por la inclemencia del tiempo». La palabra «Nazareno» es aquí significativa e ilustrativa de la tendencia a dignificar, a elevar la condición moral del desheredado. En la acumulación del vocabulario descriptivo muy cargado de tintas negras; se ve el intento de despertar la emoción del lector.

Evidentemente, el resultado obtenido no es un cuadro realista, pero sí, probablemente, una realidad nueva, cuyos elementos materiales revelan no la realidad concreta, sino las formas morales de la verdad. Se pueden distinguir, por tanto, aquí la realidad de la verdad. Para llegar a la verdad, se parte de la realidad, y ésta, sintética, exagerada o aun deformada, permite ver en ciertas escenas determinantes, la verdad social o moral.

14 «Letras de todas partes», *Natura*, 1, núm. 12 (15 marzo 1904).

15 Donato Lubén, «Miserias humanas», *La Revista Blanca*, 5, núm. 92 (15 abril 1904), 634-5.

LOS HUMANITARIOS

—Oye, papá, ¿qué le pasa á esa pobre mujer?
—Que la he tenido que echar de la casa porque no me ha pagado los tres duros del cuarto
—¡Pobrecilla! ¡Y qué muebles tan pobres tiene!
—Anda, anda, no me entretengas, que he de ir á presidir la sesión de la Sociedad de Hermanitos de los Pobres.

La Revista Blanca, 6, núm. 97 (1 julio, 1902), 7.

Tenemos la misma técnica llevada a los grabados. Ciertos dibujos se captan como tomados de un momento de la realidad cotidiana. Supuestamente son escenas tomadas al paso, como instantáneas fotográficas, y donde un espectador inocente, generalmente un niño, pone de relieve la injusticia social. En «Los humanitarios», de *La Revista Blanca*,[16] al fondo de una calle, una mujer, desahuciada por su casero, se sienta desesperanzada en medio de sus pobres enseres domésticos. Un rico burgués pasa con una niñita lujosamente vestida. Al pie, el siguiente diálogo:

> — Oye papá, ¿qué le pasa a esa pobre mujer?
> — Que la he tenido que echar de casa porque no me ha pagado los tres duros del cuarto.
> — ¡Pobrecita! ¡Y qué muebles tan pobres tiene!
> — Anda, anda, no me entretengas, que he de ir a presidir la sesión de la Sociedad de Hermanitos de los pobres.

En «La sociedad y la naturaleza»,[17] al fondo, una fila de niños harapientos va a buscar comida a una beneficencia. Al frente pasan un burgués con un niño que llora. El texto:

> — ¿Por qué lloras?
> — Porque me da pena ver cómo aquellos niños van a buscar el rancho medio desnudos.
> — Pues ¡no eres poco sentimental que digamos! Descuida que ya se te endurecerá el corazón, a medida que la sociedad vaya obrando en ti, y concluirás por vivir a costa de los que hoy te inspiran lástima.

Gráficamente, esos retratos pintan la miseria, la debilidad y la enfermedad. Las figuras son siempre emanciadas, delgadas hasta la consunción, vestidas de andrajos, muchas veces descalzas. Son dulces y enternecedores; seres mayormente patéticos y resignados, aun no iluminados por la voluntad de redención social.

La posición de estos miserables en los dibujos, es generalmente en una esquina del grabado, u ocupando la parte de atrás, mientras en el primer plano se despliega la insultante riqueza de los explotadores. El tercer personaje llama la atención del receptor de manera expositiva, confidencial, interrogante. Indiscutiblemente, en estos dibujos, la instantánea fotográfica tiene buena parte de influencia, la

16 «Los humanitarios», *Ibíd.*, 6, núm. 97 (1 julio 1902), 7.
17 «La sociedad y la naturaleza», *Ibíd.*, 6, núm. 98 (15 julio 1902), 46.

perspectiva es fotográfica, las figuras se captan no posando, sino hablando, caminando, señalando con el dedo. Se pretende en ellas expresar una voluntad testimonial. El dibujo coloca a quien lo contempla en un escenario que le permite apreciar la «verdad» en un instante de la realidad. El que formula la implícita acusación es esa tercera figura, aparentemente ajena a la trama, y cuya natural inocencia le hace desvelar la «verdad». Su intervención sirve para demostrar la tesis social.

Entre los desheredados, nadie más despreciado que el delincuente; caído en el último grado de abyección y mantenido allí por la sociedad misma. El anarquismo escogió a este personaje, justamente por su caída, por su vergüenza social, para ilustrar la inmoralidad de la sociedad. La importancia que los anarquistas concedieron al tema de la delincuencia y la justicia, está patente en obras como *La sociología criminal* de Azorín,[18] que también tradujo *Las prisiones* de Kropotkin.[19] Muchos libertarios escribieron sobre ello, y otros intelectuales como Dorado Montero y Giner de los Ríos, consideraban a los órganos ácratas como vehículos adecuados para exponer sus teorías criminológicas.[20] Tal vez también debemos contar como promotora de este interés, la abundante literatura sobre crímenes que aparecía en la prensa española de esos años. Empiezan a publicarse por entonces por entregas una serie de *Procesos*, y con el título de *Crimen y Crímenes* aparecieron muchas obras a partir de 1885, la

18 Azorín siguió muy de cerca el desarrollo de las teorías de criminología. Ya en 1893 cita la traducción francesa del libro de Lombroso, *Le Crime politique et les revolutions*, a propósito de una opinión sobre el Padre Mariana. *Anarquistas Literarios*, Obras Completas, I (Madrid, 1975), 83. La sociología criminal apareció en Madrid en 1899, con un prólogo de Pi y Margall. Examina allí Azorín la evolución de esta ciencia. Presenta también las varias doctrinas modernas y analiza el pensamiento de Kropotkin y de Hamon.

19 *Las prisiones*, trad. por J. Martínez Ruiz (Sabadell, de 1891 a 97 aprox.).

20 Pedro Dorado Montero fue uno de los principales fundadores de la nueva escuela criminológica en España. Durante su estancia en Bologna fue discípulo y amigo de Ferri. Publicó en 1889 en Madrid una colección de ensayos que tituló *La antropología criminal en Italia* y en 1891 *El positivismo en la ciencia jurídica y social italiana*. Las obras de Dorado Montero no son exclusivamente expositivas, por el contrario, comentando la criminología italiana, elabora su propia crítica. Sus ideas fueron incorporadas a una polémica que tuvo lugar en Italia. Véase al respecto, J. Antón Oneca, *La utopía penal de Dorado Montero* (Salamanca, 1951). Además de sus libros, Dorado Montero expuso las nuevas doctrinas en su cátedra, lo que motivó una pastoral crítica del Obispo de Salamanca atacando las nuevas doctrinas criminológicas.

mayor parte de las veces sin nombre de autor.[21] Por lo demás, las cuestiones relativas al crimen estaban a la orden del día; pues se asiste en esta época al nacimiento de una nueva ciencia; la antropología criminal.[22]

Entremos de lleno en esta temática con dos ejemplos. El cuento «Caso de conciencia» firmado por Alejandro Hepp, aparecido en *Natura*,[23] sitúa la escena en un barrio obrero. Los gritos de la multitud atraen la atención del autor-espectador hacia un hombre que escapa de la policía. Es descrito brevemente: «Es joven y tiene tipo repulsivo». La multitud grita y trata de detenerle. El narrador se sorprende que en aquel barrio popular, donde están los ánimos más escendidos, y en cuyos comités y centros políticos se propalan doctrinas exaltadas que tienen como fin la revuelta, la suprema libertad de los oprimidos y el amparo de los desheredados, donde se sufre represión de las fuerzas oficiales, ni allí encuentra el criminal escapado ayuda o simpatía. El fugitivo, que pasa rozándole al lado, expresaba en su mirada: «Una sublime protesta contra el cielo, el mundo y los hombres.» Él podría haberlo detenido, pero no lo hace. «¿A qué colaborar en el sufrimiento del débil cuando es el fuerte el que lo hace sufrir?» Un pasante que observa su renuencia lo insulta llamándolo anarquista. «Pero su indignación no me molesta, por el contrario, me parece la mejor recompensa que por mi extraño proceder puede concederme la suprema piedad.»[24]

Notemos que el autor en ningún momento trata de eximir de culpa al criminal, incluso lo describe en términos lombrosianos; pero piensa

21 J. I. Ferreras, *La novela por entregas*, 1840-1900 (Madrid, 1972). Agustín Sáenz Domingo, periodista, encargado de la «Crónica de los tribunales», comienza a publicar una serie de procesos, como *Procesos célebres, Aldomar, Asesinato del estanco de la calle de la Unión* (Madrid, 1884); *Proceso de Micra... por muerte de Juan Maza* (Madrid, 1884); *Catástrofe del Puente de Alcudia* (Madrid, 1885). Con anterioridad a esta fecha existen publicaciones sobre los crímenes populares, por ejemplo, *El Sacamantecas. Su retrato y sus crímenes* que apareció en Vitoria en 1881. Con el título de «Crímenes» aparecen muchas obras a partir de 1885, la mayor parte de las veces sin nombre de autor. *El misterioso crimen de Biar* (Alicante, 1885); *El crimen de la calle de Moncada* (Barcelona, 1886); *El crimen de la calle de Fuencarral* (Madrid, 1888).

22 Para un estudio sobre la influencia de la antropología criminal en la literatura de fin de siglo en España véase mi artículo citado, «La sociología criminal y los escritores españoles...». También, J. B. Herzog, «Le Crime dans le roman français», *Revue de Criminologie* (1952), 145-51; Wuitano Ripollés, *La criminología en la literatura universal* (Barcelona, 1950).

23 *Natura*, 1, núm. 13 (1 abril 1904), 206-8.

24 *Ibid.*, 208.

en salvarle del castigo. Igual actitud encontramos en «El final» aparecido en *La Voz del Obrero* de La Coruña.[25] Un espectador presencia allí el paso de un cortejo fúnebre que se encamina al cementerio por calles apartadas. El muerto es un viejo que en un arrebato ha matado a su mujer y se ha suicidado. El espectador, al pasar la comitiva, se descubre respetuosamente, sintiendo viva emoción: «De pesar, porque veo que en la vida todo es mentira, amistad, amor, familia; de alegría, porque el hombre no logró salvarse de las lesiones de su caída, evitando así andar en muletas por los lúgubres corredores de un presidio».

Como se puede ver en ambos ejemplos, se hace un juicio mucho más severo sobre el castigo que sobre el crimen. Efectivamente, la característica primordial de esta temática para los ácratas, es la presentación del criminal como víctima. No se trata para ellos de lograr un personaje o tipo interesante estéticamente, sino de hacer a través de él la denuncia de una angustiosa realidad social. A pesar de que las concepciones doctrinales sobre el derecho de los anarquistas son menos claras que sus críticas, una idea general emerge del conjunto de esas obras: el crimen es, en general, una reacción contra la injusticia de la sociedad, una rebelión contra los mandatos de la autoridad, y las medidas judiciales penales que la sociedad impone para castigar al delincuente son peores que el crimen mismo. Es decir, atañe a la literatura anarquista el considerar el crimen como un hecho social.

La justificación del delito para los libertarios se basa generalmente en un fuerte determinismo social: «Somos buenos y malos sin saber por qué. Nada de lo que caracteriza nuestra personalidad se debe al propio esfuerzo. Puro accidente es nuestra honradez o nuestra deshonra», dice Montseny,[26] y Azorín:

> Todo es determinismo en la creación; todo es ocasionado; todo es necesario. El determinismo es la imperante ley universal. Realiza el hombre sus actos como el tigre que desgarra la carne de sus víctimas; como la flor que abre su corola; como la catarata que se despeña por el abismo. Ni hombre, ni tigre, ni flor, ni catarata son responsables de su manera de obrar.[27]

25 Firma Scalpelo, *La Voz del Obrero* (La Coruña), 2, núm. 77 (11 octubre 1913), 3.

26 Juan Montseny (Federico Urales), *Sociología anarquista* (La Coruña, 1890), 55-6.

27 Azorín, *La sociología criminal*. Véase también la edición de *Crimen y criminales* por F. L. Darrow, editada por la Biblioteca Salud y Fuerza, y las

Las teorías deterministas ácratas, hicieron que en un principio se acogieran con entusiasmo las ideas lombrosianas. Esta actitud cambió radicalmente al publicar Lombroso sus teorías sobre los anarquistas de acción o dinamiteros como criminales natos. Martínez Ruiz rebatió a Lombroso en un capítulo de *Notas sociales*, Federico Urales le dedicó otro en su *Sociología anarquista*, y Ricardo Mella escribió la refutación más completa en su *Lombroso y los anarquistas*.[28] Lombroso, al considerar a los libertarios como típicos criminales, aduce pruebas bastante discutibles. Por ejemplo, considera que lo son por su uso de la jerga y los tatuajes. También su sentimentalismo es prueba de criminalidad. Constata que Caserío lloraba cuando recordaba a sus miserables compañeros de Lombardía, y el hecho de que ese sentimentalismo surja en todos los discursos anarquistas de «forma bellísima e intachable, porque el fanatismo convierte en oradores aun a los más ignorantes».[29]

Sin embargo, el determinismo a que aluden los anarquistas es básicamente social. El delito es el producto de una organización social que, con vicios como la desigualdad y la propiedad, violenta la naturaleza humana. Inclusive llega a haber interpretaciones un poco extrañas del determinismo, como la de Lluria que distingue entre determinismo y fatalismo, siendo lo primero «manifiesto por la fisiología experimental, enseña al hombre que él es el único dueño de su porvenir... el determinismo no nos permite cruzarnos de brazos y resignarnos».[30] Quien crea los malhechores es la sociedad. Ésta los lleva al crimen y luego los castiga despiadadamente. Así pues, cualquier defensa que ellos hacen de un acto delictivo, se convierte en un ataque a una sociedad basada en un sistema de privilegios y en la propiedad.

A través de esta temática se atacan las diversas instituciones sociales, como en *¿Loco o delincuente?*, una novela de Vega Armentero. Se describe aquí un crimen por celos y se plantea al mismo tiempo la cuestión del amor libre y el divorcio, lo artificial de las leyes y del matrimonio monogámico.[31]

traducciones de A. Hamon, *De la definición del crimen* (Madrid, 1894) y *Determinismo y responsabilidad* (Madrid, 1904).

28 C. Lombroso y R. Mella, *Los anarquistas, estudio y réplica* (Madrid, s.d.).

29 *Ibid.*, 49.

30 Enrique Lluria y Despau, *El medio social y la perfectibilidad de la salud* (Madrid, 1898).

31 (Barcelona, s.d.) Véase la reseña de esta obra en «Llibres robuts», *La Tramontana*, 10, núm. 470 (15 septiembre 1891), 3.

El tema más habitual de estas obras es el de la miseria como promotora de crímenes: «Sin pan no se vive», se titula un cuento firmado por Aladdín y publicado en *El Trabajo* de Cádiz. Aquí se observa una estructura narrativa típica, se ve al protagonista en el momento de máxima desesperación cuando tiene que elegir entre el delito o dejar a su familia morir de hambre. Por fin, decidido, una fría noche, el obrero sale a la calle buscando pan para sus hijos. Mientras por su mente cruzan mil negros pensamientos, observa a dos burgueses que conversan sobre el dinero ganado o perdido en el juego y las joyas que han comprado a sus amantes. El obrero los sigue hasta un oscuro rincón y los asalta. Al llegar a casa da a sus hijos el «fruto de su trabajo», exclamando con sarcasmo: «¡Id por pan!»[32]

El tema del robo es el más utilizado; algunos cuentos como «El hurto» de Pi y Margall aparecieron publicados repetidas veces en varios periódicos anarquistas de toda la península.[33] La imagen del niño ladrón fue también muy usada. Provenía probablemente de la fascinación que ejerció sobre la imaginación de aquella época el episodio de *Los miserables* que escenifica a un chico que roba pan. Calcada de ella es el cuento de irónico título «Diálogo entre granujas» de Antonio Villegas, publicado en el semanario sevillano *Rebelión*. Consiste la historia en un diálogo entre un sargento de policía y un chiquillo vagabundo de 14 años; un ladronzuelo que robó unas peras, y que ahora, atado, es conducido a presidio, «impía mansión», donde «en vez de corregirlo, lo deformarán».[34]

Muy común es el identificar simplemente al objeto hurtado como «pan», reduciéndose así el móvil del delito al producto más elemental para la subsistencia. El tema del pan robado es motivo nuevamente de un grabado anarquista, «Un robo. Una distracción», aparecido en *La Tramontana*. Está construido a base de contrastes. En una parte, un pobre hombre, descalzo y andrajoso es conducido a presidio por un guarda. Al pie se lee «El ladrón fue atado fuertemente y conducido ante la autoridad competente junto con el pan, objeto del delito». En la otra parte del dibujo, un burgués embolsa 200.000 duros que escamotea de la aduana cubana, al pie se lee: «A lo

32 (18 febrero 1900), 5. Firmado en Gijón el 20 de enero de 1900.

33 *El Despertar*, 4, núm. 96 (10 octubre 1894), 4; *El Trabajo* (Sabadell), 4, núm. 58 (16 noviembre 1901), 4-5; *Germinal* (Sabadell), 1, núm. 17 (23 abril 1904), 42-3, en el mismo periódico otra vez en 1, núm. 18 (30 abril 1904), 3.

34 1, núm. 1 (25 febrero 1910), 9-10.

que parece, los responsables de esta irregularidad no han podido ser habidos».[35]

En otras ocasiones, el mensaje ideológico es mucho más directo. El origen del delito es la propiedad, que inspira y fomenta el mal. «Un robo», aparecido en *Espartaco* de Barcelona, relata las circunstancias de tres robos. En uno, un hombre asalta al dueño de un casino y lo mata. Otro lo cometen dos pastores que asesinan al propietario del terreno donde pastan sus ganados. El tercero tiene lugar en una caja cooperativa. Tenemos aquí nuevamente una estructura ya familiar: un espectador (en este caso dos) presencia la escena de cómo el criminal es llevado a presidio. La conclusión lógica del cuento no se hace esperar; poco más tarde, esos espectadores dan un paseo por el depósito público de agua que abastece la ciudad. Ese es un líquido precioso y vital para la población, y ¿nadie viene a robarlo?, se pregunta uno de ellos. Nadie le haría daño, responde el otro, y el primero concluye con la moraleja de la historia: «Ahora te comprendo, nadie ambiciona lo que con entera libertad tiene a su alcance.»[36]

Como se puede ver, esta literatura está lejos del realismo y del naturalismo admirados por los anarquistas, y la forma del cuento depende del fin que se persigue. La escena narrada se convierte en simbólica y reveladora de lo que para ellos constituye la verdad social. Esa es la meta de los cuentos, y por ello, no requieren de acotación ni delineamiento de trama ni desarrollo o análisis de caracteres. No se singularizan los personajes como se hace en un cuento corriente, sino que, por el contrario, se tipifican. Supuesto un escenario neutro, se bosquejan figuras que son más bien piezas de la articulación de una idea, y se sigue entonces una línea forzosamente fija: la ideológica. Se empieza en una supuesta objetividad del espectador de la escena y se termina en juicios intuitivos de justicia.

La sociedad comete con esos desgraciados una doble injusticia, la primera por ser ella misma la causa del delito, la segunda por la organización del sistema penal. Pues en el concepto anarquista del crimen hay, muy específicamente, un decidido ataque a su castigo.

En primer lugar, la idea de prisión es algo que repugna a la base misma de la mentalidad ácrata. La cuestión de la libertad del hombre es el primer postulado anarquista y cualquier sistema que su-

35 «¡¡¡Un robo!!! Una distracció...», *La Tramontana*, 10, núm. 442 (7 febrero 1890), 1.

36 1, núm. 3 (25 noviembre 1904), 1.

prima o coharte esa libertad está equivocado. *Bandera Social* describe a «El presidiario»: «Despojado de tu dignidad de hombre, de todos tus derechos que llaman *civiles*, separado de tu familia, desposeído aun de tu propio traje para vestir el infamante *sambenito* y uncirte en el calso gruesa y pesada cadena, te encuentras reatado y confinado por la ley.»[37]

Los horrores del presidio se detallan en obras como *Del cautiverio* de Ciges Aparicio,[38] «A los presos», poema de Fermín Salvochea.[39] Una interesante obra está dedicada «A los burgueses», y se llama «Cuadros tomados del natural».[40] Está escrita por Francisco González Sola desde la cárcel de Sevilla y publicada en *La Huelga General*. Esta pieza, construida en tres pequeños actos, presenta el dolor que sufren una madre y su pequeñuelo al ver al padre entre barrotes. En el último cuadro, el padre piensa en la familia.

La concepción misma de la ley es para ellos artificial y engañosa. La ley no es legítima, ni justa, es legal y nada más, dice Anselmo Lorenzo.[41] Además, las instituciones jurídicas de la sociedad son mentirosas e hipócritas, instrumentos de protección para el poderoso a costa del desgraciado. Se denuncia la doble escala de valores del sistema penal y jurídico, como en «El hurto» de Pi y Margall, y en «Dos hombres honrados» de Mirbeau.[42] Es cuestión de cuánto se roba; quien roba mucho sale impune, quien roba poco, va a presidio. Como dicen los versos siguientes:

> Hoy condenará la Audiencia
> a un ladrón principiante
> por no robar lo bastante
> para probar su inocencia...[43]

37 «El presidiario», *Bandera Social*, 1, núm. 38 (22 noviembre 1885), 1. Aparecen los siguientes libros sobre estos temas, además del de Darrow y los de Hamon antes citados, de E. Carpenter, *Defensa de los criminales* (Madrid, 1901).

38 Véase Raúl (Mella), «Dos libros», *Natura*, 1, núm. 3 (1903), 42-5.

39 Fermín Salvochea, «A los presos», *Tierra y Libertad* (Barcelona), 3, número 141 (25 enero 1902), 1.

40 Francisco González Solá, «A los burgueses. Cuadros tomados del natural», *La Huelga General*, 1, núm. 4 (15 diciembre 1901), 4-5.

41 *Criterio Libertario* (Palma, 1978), 36-7. Edición original en 1903. Véase también el folleto de Vicente March, *¡Malditas leyes!*, se vendía a 25 céntimos, anunciado en *La Alarma* (Sevilla), 2, núm. 20 (17 junio 1890).

42 Traducido al español y publicado en *El Porvenir del Obrero*, núm. 207 (30 junio 1905), 3.

43 «Diálogo entre granujas.»

En «El gallo y el águila» un apólogo, un pobre ladrón es llevado a presidio. Mientras se entierra como si fuese un prócer a un marqués, criminal en gran escala que robó, deshonró doncellas, explotó obreros.[44] En *El Corsario*, se recuerda un hecho acaecido ha poco. Un pobre entró en la huerta de un burgués; el guardián le mató de un tiro. Se celebró el juicio oral del guardián y fue condenado a cuatro meses de prisión. «He ahí la justicia burguesa», exclama el periódico. «Otro cualquiera hubiera ido a presidio la mar de tiempo por robar una libra de pan con que mantener a sus hijos».[45] El mismo periódico considera «El asesinato industrial»:

> Cuando un miserable, guiado por un cerebro deforme, clava un puñal en el pecho de un transeúnte cualquiera a fin de quitarle la bolsa, toda la fuerza de la ley pónese en movimiento: gendarme, fiscal, verdugo, dicha fiera ni siquiera se beneficia de la piedad que se otorga al lobo acorralado y muerto durante una batida... Cuando un hombre reúne dentro de un taller pestilente, o en una fábrica infecta a empleados y obreros que sudan para ganarle una fortuna, mientras les acorta la duración de sus vidas, les escatima el tiempo y el salario y les somete al despotismo aplastante de una máquina, ¿no comete, acaso, un crimen parecido al del vagabundo que acabo de citar? [46]

«Venganza» es un cuento aparecido en *El Látigo*,[47] y alude a los errores que comete la justicia. Juan, un hombre bueno y honrado, presencia un crimen, se aproxima al cadáver y le saca el puñal del pecho. En aquel momento llega la policía y es acusado del crimen y encarcelado por veinte años. A su salida de presidio, ya envejecido, asiste a un juicio, y enloquecido, mata a uno de los magistrados.

De todos los castigos impuestos por la sociedad, el más injusto y bárbaro es la pena de muerte. En España había por aquellos años una fuerte reacción en contra, sobre todo por la influencia de las teorías de Beccaria.[48] La oposición de los ácratas es firmísima: «A un condenado a garrote» se institula el siguiente poema anónimo aparecido en *El Chornaler*, de Valencia:

44 Manuel Santaella, *Ibíd.*, 1, núm. 1 (25 febrero 1910), 2.

45 «Miscelánea», *El Corsario*, 5, núm. 184 (18 octubre 1894), 4.

46 E. Renoult, «El asesinato industrial», *Ibíd.*, 5, núm. 181 (27 septiembre 1894), 1.

47 Firma J. C. M., «Venganza», *El Látigo*, 1, núm. 7 (30 noviembre 1912), 3.

48 Se traduce de Eliseo Reclus, *La pena de muerte y la educación* (Gijón, 1910). Biblioteca Acción Libertaria.

No sé si fuiste bueno o fuiste malo,
Eso poco me importa,
Sé que mañana subirás al palo
Que la justicia tu existencia corta
Dios o Naturaleza de igual suerte
Te hizo hombre como yo, y ésa es mi cuenta.
¿En qué ley de derecho se sentencia
La despótica pena de la muerte? [49]

Algunas obras, dedicadas al verdugo, participan del sentimiento de horror que tal figura inspiraba:

Soy ese ser repugnante
terror del sabio y del vulgo,
engendrado por los vicios
y los crímenes del mundo.[50]

Otro poema describe una ejecución:

Un cadalso; un verdugo; un reo; un cura;
una cruz, un piquete, un gran gentío;
una mujer llorando, un sol de estío,
arriba azul, abajo, gran negrura.

Un crimen sin vengar, otro vengado
la barbarie aumentando su cosecha,
el fiel de la justicia estropeado,
La ignorancia más firme, más derecha,
el delito más torpe, más osado
la lógica del mundo, satisfecha.[51]

Se puede ver nuevamente el estilo de exceso, de fuerte dramatización, inextricablemente ligado al esfuerzo por significar. Las frases breves, melodramáticas, cortantes de este último poema, parecen conferirle la carga de choque de ciertas fuerzas. La retórica se basa en contrastes absolutos, «un crimen sin vengar, otro vengado», «arriba azul, bajo gran negrura», referentes a un maniqueísmo ideológico

49 «A un condenado a garrote», *El Chornaler*, 2, núm. 15 (29 marzo 1884), 3. Véase también J. L. M., «Los cadalsos», *Los Desheredados*, 3, núm. 110 (5 julio 1884), 3.

50 M. Manzano, «El verdugo», *La Anarquía* (Barcelona), 1, núm. 8 (15 septiembre 1906), 2.

51 E. Guanyabens, «Capitis poena», *Primer Certamen Socialista* (Reus, 1885), 572.

fundamental. Los excesos retóricos no son sólo formales, son intrínsecos a la idea.

La idea que los anarquistas tienen sobre el castigo apropiado para el criminal es bastante difusa. Según ellos, una sociedad libre e igualitaria, basada en la armonía natural, no tendría delincuentes. Dice *La Federación Igualadina:* «reformemos la sociedad y habremos reformado al hombre... Con la propiedad colectiva... habrá terminado casi por completo la criminalidad... Entonces veremos de lo que el hombre es capaz en el terreno de las buenas acciones y de las grandes empresas».[52]

Los delincuentes que existiesen en una sociedad libre tendrían que estar enfermos y deberían de tratarse médicamente, en hospitales o en establecimientos educativos que harían que desapareciese la delincuencia, no en infames presidios.[53] A veces se llega a soluciones totalitarias, como la propuesta por Fermín Salvochea de emplear en las colonias criminales «la electricidad» aplicada al refractario, o de José Llunas de utilizar a los criminales para los experimentos científicos peligrosos.[54]

Al atacar el sistema judiciario los anarquistas señalan continuamente la doble escala de valores que se sigue en el castigo del crimen. Se llega al máximo cinismo e inmoralidad cuando se juzga el asesinato. Un criminal ordinario va a presidio o es condenado a muerte; el tirano o gobierno que desencadena una guerra sale impune y aun es enaltecido como héroe. Como hemos visto, tal es el mensaje de muchos cuentos antimilitaristas. El anarquismo agranda así al cuadro de la criminalidad y se convierte no sólo en abogado de los miserables, sino en acusador público del crimen universal.

Tiene en la reivindicación libertaria de los desheredados, papel principal la mujer. El tema de la necesaria emancipación de la mujer es de gran relieve en el pensamiento anarquista. Desde el primer congreso de la FRE quedó pendiente y fue aprobado en el segundo (Zaragoza, 1872), que «la mujer es un ser libre e inteligente, y por lo tanto, responsable de sus actos lo mismo que el hombre».[55] Se denuncia la suerte que espera a la mujer en la sociedad capitalista. Sufren más que el hombre las consecuencias de la desigualdad económica, y sienten con más intensidad la tiranía pública y privada.

52 *La Federación Igualadina*, 1, núm. 7 (3 agosto 1883), 1.
53 L. Fabbri, *La delincuencia en la anarquía* (Barcelona, 1885).
54 Cit. por Álvarez Junco, *Op. cit.*, 291.
55 *Ibid.*, 287.

Para las mujeres obreras, se nos dice en «A mi amiga Celestina»,[56] sólo hay dos caminos, el taller o el matrimonio, el primero sólo para algunas, y aun el jornal es muy reducido. En el matrimonio sufren la tiranía doméstica. Concluyéndose que «Tan sólo la revolución social, podrá dar a la mujer su verdadero valor y su verdadero papel».

El enjuiciamiento anarquista de la esclavitud de la mujer es coherente. La familia es condenable, el matrimonio monogámico «es la más asquerosa de las propiedades individuales y la más denigrante de las esclavitudes». Se denuncia el concepto cristiano de la mujer. Prat afirma que «La iglesia católica ha considerado siempre a la mujer como un ser inmundo, bueno tan sólo para perder al hombre».[57]

Se enjuicia también el doble estándar de valores morales relativos. Las reglas de la moral — dice *El Porvenir del Obrero* — en teoría obligan igualmente a los dos sexos:

> Hablad de virginidad a cualquier soltero de veinte años y veréis lo que os contesta. En cambio a la mujer no sólo se le exige la virginidad material, sino que cualquier desliz, un poco de libertad de su lenguaje o en sus maneras, una duda que haya nacido de una calumnia, ya es bastante como para que no se la considere como mujer «honrada» y para que su matrimonio sea muy difícil, hasta imposible, con un hombre que tenga respecto del honor la opinión reinante.[58]

Señalan que se considera a la mujer como objeto sexual: «El bello sexo es cosa de lujo y regalo para el hombre, sin más voluntad que la de su señor, sin personalidad como individuo social»;[59] y también la inferioridad femenina en el aspecto cultural. En vez de ser educada, dice Nieva, la mujer se ve hoy reducida «al catecismo y al baile, o sea a la penitencia y a la coquetería».[60] Pero rechazan firmemente la tesis de la inferioridad mental de la mujer con lo que reniegan de las teorías proudhonianas.

Las mujeres anarquistas escritoras tienden a evitar las idealizaciones. Así «Una mujer libre», escribe a *La Huelga General*, califi-

56 «A mi amiga Celestina», *El Despertar*, 3, núm. 53 (1 marzo 1893), 3.
57 Cit., Álvarez Junco, *Op. cit.*, 291.
58 J. Senecillo, cit. por *Ibid.*, 283.
59 *Ibid.*, 290.
60 *Ibid.*, 284.

cando la maternidad de «grave obstáculo opuesto a la emancipación de la mujer»,[61] y Teresa Claramunt denuncia la hipocresía de la moral del honor y de los escritores cursis que ensalzan poéticamente el amor de madre. «Menos poesía y más realidad.» Los increpa recordándoles las inclusas, las madres que no quieren serlo, los sufrimientos y el llanto en silencio, «no hagáis del dolor un mérito; la mujer, tiranizada y reprimidos sus sentimientos espontáneos, recurre a la astucia, la hipocresía y la mentira». Todo lo que suele elogiarse como tacto femenino, no es sino «degradación, consecuencia lógica del estado de inferioridad humillante».[62]

No faltan escritos donde se pretende reincorporar a la mujer a una misión social dignificadora. Uno de los temas para el Segundo Certamen Socialista era un «poema en verso» sobre «La Mujer en la historia y en la Humanidad». Se determina que la mujer y el campesino son los dos pilares más importantes de la estructura social. Urban Gohier lanza una llamada a las mujeres en su lucha contra el militarismo.[63] Soledad Gustavo, feminista acendrada, declara que «En todos los períodos revolucionarios se destacan figuras de mujer extraordinarias, antes ocultas. En ellas no domina la ambición que embrutece a los hombres, sino su único móvil es el amor grande, poderoso, fecundo. En la revolución futura, las mujeres irán a la conquista de su derecho, así lo comprenden las mujeres proletarias».[64]

¡Mujer, levántate!, se lee en el título del folleto de J. Médico,[65] y el grabado muestra a una mujer que rompe las cadenas que la atan, y se desembaraza de símbolos religiosos para acudir a la llamada de una figura que se perfila contra un sol naciente con el letrero «Tiempos Nuevos». Y Rafael de Castilla Moreno hace un «Soneto»:

61 «Asunto urgente», *La Huelga General*, núm. 20 (1903).

62 Teresa Claramunt, *La mujer. Consideraciones generales sobre su estado ante las prerrogativas del hombre* (Mahón, 1905), 9-10. Este es un folleto de 16 páginas, se repartía gratis.

63 Urban Gohier, «A las mujeres», *Suplemento a La Revista Blanca*, número 54 (25 mayo 1900), 4.

64 Soledad Gustavo, «La mujer en la lucha económica», *Tierra y Libertad*, 3, núm. 141 (25 enero 1902), 1. Véase también G. G. M. (Gomis Mestre), *A las madres* (Sabadell, 1888); J. Prat, *A las mujeres* (Barcelona, 1903), conferencia. Se hicieron traducciones de R. Chaugi, *La mujer esclava* (Barcelona, 1903); Kropotkin, *La mujer* (Gracia, 1904); Labriola, *Las diosas de la vida* (Madrid, 1909); Luisa Michel, *Historia de mi vida* (Madrid, 1905), trad. de Salvochea; Ana María Mozzoni, *A los hijos del pueblo* (Barcelona, s.d.); Stackelberg, *La mujer y la revolución* (Barcelona, 1902-9 aprox.).

65 (Barcelona, s.d.) (aprox., 1910).

No más la rosa purpúrea sea
débil juguete en el concierto insano
ella es madre y esposa, y no es humano
que postergada la mujer se vea.[66]

En la literatura anarquista se revela asimismo la inferioridad económica de la mujer y su condición de ser explotado. Se denuncia su discriminación en el campo laboral, donde se le paga mal y se le reserva a trabajos penosos. La proletaria aparece en composiciones líricas que deben provocar sentimiento, ternura y sed de justicia en el lector. «Nunca se conmueve más mi corazón que al recordar la triste suerte de la mujer obrera», escribe Rodríguez Solís.[67] Esta prosa melodramática narra diversos casos de injusticias llevadas a la atrocidad. Exhorta a los lectores a «tender la mano a esas humanas víctimas de la miseria y de la inicua desigualdad social». Mientras *La Conquista del Pan* hace un llamado revolucionario «a las obreras sabadellenses que a las cinco de la madrugada tienen que levantarse diariamente para acudir a la fábrica, y vivir miserablemente y ser tratadas peor que bestias».[68]

En el cuento «¡Pobre niña!» de *El Corsario*,[69] hay un tratamiento narrativo del tema que nos muestra además uno de los motivos más tópicamente usados; la triste suerte de una pobre chica. La protagonista tiene catorce años y ya es madre. Trabaja como ribeteadora en un taller de zapatería, y aunque hace tanto trabajo y tan bien hecho como cualquiera, sólo le pagan una peseta por doce horas de trabajo. Como siempre en este tipo de composiciones, fue un burgués quien la sedujo, abandonándola después a la miseria de su destino. La composición se construye a base de frases patéticas sobre la triste suerte de esta desgraciada.

Otra variedad de esta temática la encontramos en *Marina*, novelita serializada en *La Anarquía*.[70] Aquí se trata de la joven hija de familia proletaria que muere consumida por la miseria. Marina es hermosa e inocente, de rostro «casto, hermoso, tan sólo manchado por la encendida fiebre». El padre, un pobre jornalero, sabe que la medicina salvaría a su hija, y se desespera contra la impotencia de

66 Rafael de Castilla Moreno, «Soneto», *Humanidad Libre* (Valencia), 1, número 3 (8 marzo 1902), 3.

67 E. Rodríguez Solís, «La obrera» (fragmento), *El Trabajo* (Sabadell), 2, núm. 10 (28 abril 1899), 3.

68 *La Conquista del Pan* (Barcelona), 1, núm. 4 (1 septiembre 1893), 1.

69 «¡Pobre niña!», *El Corsario*, 4, núm. 151 (7 marzo 1893), 1.

70 Xavier Alemany, «Marina», *La Anarquía*, 4, núm. 143 (9 junio 1893), 3.

sus recursos. El patrono se niega a darle el dinero necesario para los medicamentos y nada se puede hacer, la chica muere una mañana de primavera, uno de esos días «que la Naturaleza escoge para que contraste con las terrenales penas». La Ciudad, Barcelona, exhibe el lujo de sus casas burguesas, de su riqueza mal repartida y mal usada.

Otro tópico abundante en esta literatura es el de la prostitución. Los anarquistas españoles, fervientes feministas, son doblemente sensibles a esa lacra social. Primero, porque representa la válvula de escape de una sociedad corrupta que así reglamenta el amor, y además porque las prostitutas son, por lo general, «hijas del pueblo», obreras explotadas en forma especialmente humillante. Se insiste en las causas económicas: «Las hijas de la burguesía pueden ser viciosas hasta por lujo, pero las de los pobres, cuando se prostituyen suele ser por causa del hambre y de los malos tratos.»[71] Y Lorenzo ratifica: «La prostitución no es debida a causas individuales, como suelen decir muchos moralistas de vida fácil».[72]

El poema «La desheredada», publicado en *La Protesta* de Sabadell, toca una serie de tópicos habitualmente seguidos al describir la senda del burdel:

> Niña, sufrí el rigor de la pobreza
> trabajé sin cesar adolescente,
> joven pasó sobre mi tersa frente
> su hálito envenenado, la impureza
> y si hubiera escapado mi belleza,
> del rico al torpe afán concupiscente,
> de mis hijos el mísero presente
> mi desdicha aumentar y mi tristeza.
> No hay amor para mí, no hay dicha humana
> ni dignidad, ni goces, ni derecho,
> pero veré en la sociedad mañana
> cómo me ofrecen sin que me estalle el pecho,
> limosna vil una orgullosa hermana
> y el hospital, para morir, un lecho.[73]

La mujer caída, siempre víctima de la miseria y de la sociedad, desde muy joven se ve obligada a trabajar arduamente en el taller.

71 J. Mir, cit. por Álvarez Junco, *Op. cit.*, 293.

72 Anselmo Lorenzo, *El pueblo* (Valencia, 1909), 163. Véase también «La mujer caída», *La Federación Igualadina*, 2, núm. 87 (3 octubre 1884), 1.

73 J. Pedro, «La desheredada», *La Protesta* (Valladolid), 2, núm. 53 (5 junio 1900), 1.

Viene luego la seducción por un burgués, generalmente el patrono o el capataz, y termina en el burdel para morir en el hospital. Pero esas mujeres son almas vírgenes empujadas al abismo. En palabras de Palmiro de Lidia: «Hojas humanas arrebatadas por la miseria y que las impurezas del vicio o los sufrimientos del hambre encárganse de arrastrar por los lodazales del lupanar o los fangos del arroyo.[74] A veces se culpa a la mala educación que la mujer recibe,[75] a veces a la hipocresía de la sociedad, tema del grupo escultórico de Aurelio Cabrera, *Deshonor*, admirado por Federico Urales.[76] En ocasiones la composición es de tinte vitalista: «Amó, con el impulso de la naturaleza, sin nociones de leyes simbólicas ni de atavismos religiosos y... ¡cayó! Alta la frente, henchido el corazón de satisfacción al sentir la savia del varón que filtró en su ser el germen de vida.» Pero ahora ¿qué le queda? «Vender caricias marchitas por el odio al señorito enclenque sifilítico, al viejo lascivo y baboso o al obrero brutal alcoholizado».[77] En ciertas composiciones como en una prosa de Federico Urales se disculpa cualquiera que fuese el motivo de la caída: «¿Por qué caíste? ¿Por amor? ¿Por necesidad? ¿Por capricho? Si por amor, ¡bien hiciste, así lo demandaba la naturaleza! Si por necesidad, fuiste víctima de la injusticia social. Si por capricho, ¡ah! si por capricho, tu acto encierra un tratado completo de sociología.»

Se toca generalmente la tesis de la rehabilitación de la cortesana, cara al siglo XIX y de filiación directa con la Fleur-de-Marie de Süe.[78] Mas para los libertarios, nunca esa rehabilitación es personal, sino que depende de una solución social: «No llores, pues. Soy la Revolución Social. Te redimiré dándote unos derechos que permitirían la satisfacción de todas tus necesidades; una educación que te elevará a la categoría de ser racional y una sociedad que celebrará y respetará tus deseos.»[79]

74 «Hojas caídas», *Ibid.*, 1, núm. 10 (1 octubre 1899), 1. Véase también «La historia de una prostituta», *La Autonomía*, 1, núm. 6 (18 febrero 1883), 3-4.

75 Prosa sin título de Federico Urales aparecida en *El Látigo*, 1, núm. 1 (7 septiembre 1912), 1, y en *La Voz del Obrero*, 1, núm. 1 (18 octubre 1908), 3.

76 Federico Urales, «El alma del arte», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 18 (7 abril 1904), 242.

77 M. Manzano Real, «Carta abierta», *Al Paso*, época 2, 1, núm. 3 (18 noviembre 1909), 1.

78 Véase Jean Louis Bory, Eugène Süe, *Le roi du roman populaire*. También Umberto Eco, *Socialismo y consolación. Reflexiones en torno a los Misterios de París de Eugène Süe* (Barcelona, 1970).

79 Véase nota 34. También Palmiro, «La prostitución», *El Corsario*, 3, número 110 (10 julio 1892), 1.

Llama la atención el lenguaje melodramático de estas obras. Podemos detenernos en el siguiente párrafo del cuento intitulado «Marta», para, examinando su forma de expresión, iluminar su ética y estética: «¡Pobre Marta! Su vida fue siempre una sucesión de sufrimientos y pesares; miserable vendedora de placer, jamás ella gozó; fue una aromática flor que prematuramente se marchitó al hálito impuro de vicio. Se había prostituido aún niña por la terrible necesidad de la existencia.» [60]

En ésta, como en otras obras, el mal social aparece triunfante, dictando los destinos de la gente, controlando los acontecimientos y la moral. La confrontación social se logra a base de un lenguaje con continuo recurso a la hipérbole: «vendedora de placer», «hálito impuro del vicio», «aromática flor». Las antítesis grandiosas explican y califican un universo maniqueico: «aromática flor que prematuramente se marchitó al hálito impuro del vicio», se había prostituido, aún niña, por la terrible necesidad de la existencia». El énfasis retórica polariza los conceptos en juego: bien-mal; pureza-vicio, miseria-riqueza. La situación hiperbólica nos conduce a un nivel simbólico: dos medios sociales en pugna. Los términos, de carácter altamente emocional y ético, no pueden ser más claros; no se nos pide un análisis, ni un estudio de los personajes, ni interpretaciones psicológicas: los significados son clarísimos por su misma simplicidad y exageración.

Ya hemos mencionado la idealización que los anarquistas hacen de los miserables. Esto se ve bien en el tema de la prostituta. Allí se nota claramente cómo, para ellos, el vicio puede coexistir con la virtud y a veces consideran que el mismo vicio conduce a la virtud. Lo mismo que con los delincuentes, en las prostitutas, la falta es a veces una condición para llegar al bien y las almas caídas se encuentran en una situación mejor que otras para acceder al alto ideal. Su actitud solidaria con la mujer caída es, por lo tanto, una especie de manifiesto revolucionario.

Una de las estructuras más abundantes en las narraciones libertarias es la de la mujer deshonrada y abandonada por el burgués. Es tan consistente que merece un análisis detallado de su tratamiento. Para comprender su razón de ser en su forma y medios de

60 Firma Palmiro, tal vez es Palmiro de Lidia, colaborador habitual de este periódico. *El Despertar*, 2, núm. 34 (15 mayo 1892), 3. El tema de la prostituta redimida por amor, puesto en circulación en el siglo XIX. Para este arquetipo durante el romanticismo véase Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo* (Sansoni, 1948).

expresión, podemos detenernos en un pasaje de la novela de Aurelio Muñiz, *Entre jaras y brezos*. En esa escena Chirilo, el capataz, quiere seducir a una pobre y honrada obrera, amenazándola con el despido si no accede a sus proposiciones. Ante la inutilidad de sus esfuerzos, intenta violarla:

> Chirilo se contuvo breves segundos, pero la pasión lo devoraba y se adelantó hacia la joven con los brazos abiertos. Esta, entonces, le tiró el tintero que tenía en las manos, dándole en un hombro y manchándole de tinta el rostro y parte del cuerpo, y el bruto, ya fuera de sí y dominado por la ira y el deseo, saltó como una pantera sobre su presa, cogiendo a la joven por la cintura. Esta forcejeaba inútilmente contra las hercúleas fuerzas del monstruo, y con las manos y las uñas se defendía de aquel tigre. La mesa de escritorio rodó por el suelo unida con la joven que ya cansada y sin fuerzas quiso gritar, y al intentarlo sintió que los asquerosos labios de Chirilo se posaban en los suyos, frescos y rosados, ahogando su grito en la garganta, y ya no pudo oponer resistencia; sus brazos los tenía cogidos fuertemente el malvado, en tanto derramaba su asquerosa y envenenada baba sobre la corola de aquella flor agostada en el dolor.[81]

Esta escena, de confrontación dramática está maniobrada para hacer posible la demostración de la maldad del enemigo del pueblo, llevándonos así al núcleo del conflicto. Las antítesis simbolizan la lucha de dos mundos, el burgués y el desheredado. Debemos saber que la chica es una hija del pueblo, que es ejemplo remarcable de bondad filial, que ama a un honrado obrero, que es pobre, buena e inocente, que tiene que trabajar para poder vivir con penuria. Debemos saber también que el capataz es un esbirro del patrono, que tiene en su mano el empleo del obrero, y el poder de quitarle sus medios de subsistencia, que es despiadado con los trabajadores y abusa de su fuerza en beneficio propio, que es físicamente repugnante y moralmente más aún, que es codicioso, lúbrico, despiadado y cobarde.

Los términos enfáticos se expresan con frases hiperbólicas, resultantes de la polarización extrema de los conflictos en pugna, absoluta pureza y absoluta maldad. El mensaje se expresa por medio de significantes simples y exactos. Todo está predicado a un tema, la batalla entre el bien y el mal.

81 Aurelio Muñiz, «Entre jaras y brezos», *La Revista Blanca*, 4, núm. 79 (1 octubre 1901), 224.

Al estudiar el proceso de articulación de esta escena, vemos que toda ella es un juego de signos, donde cada elemento tiene un matiz emocional y ético y un significado fuertemente simbólico. Lo primero que se hace notar es el mal encarnado en la fuerza física del violador. La chica, es la representante del pueblo, débil, eclipsada, no puede articular la causa de la justicia, y sus esfuerzos por defenderse son inútiles: «y ya no pudo oponer resistencia; sus brazos los tenía cogidos fuertemente, el malvado». La escena se completa con un verdadero símbolo de que el pueblo, encarnado en la muchacha, es humillado, ensuciado físicamente por su enemigo: «en tanto derramaba su asquerosa y envenenada baba sobre la corola de aquella flor agostada por el dolor».

La situación aquí, como en casi todas esas obras, acontece, simbólicamente en una fábrica, a veces en el mismo taller, a veces en la oficina del patrono. Es decir, un lugar donde el hombre, socialmente poderoso, ataca a la mujer (proletaria), socialmente indefensa. Es simbólica también, en esta novela, la mancha de tinta negra en la cara de Chirilo, representación física de la bajeza de su acto.

La caracterización de Chirilo es típica. Se le llama, «bruto», «malvado», «pantera», «tigre», asociándolo a conceptos de ferocidad, de violencia, de maldad sobrehumana. Se recalca su físico repugnante, espejo de su moral. Recuérdese que esta persona es realmente un vehículo efectivo para transmitir un estereotipo social. De ahí que el personaje se reduzca a unos cuantos rasgos descriptivos que señalan su posición social: capataz, burgués, y su físico: «labios repugnantes», «hercúleas fuerzas», «baba asquerosa y envenenada». También la chica se describe con frases breves. Es inocente y pura, natural, como una rosa, «de labios frescos y rosados». No hay psicología en la escena, los personajes no tienen profundidad interior, lo que se retiene es el sentido fundamentalmente bipolar, de conflicto entre explotadores y explotados, como dos fuerzas opuestas que no pueden reconciliarse.

«La hija del obrero» de Arturo Martín Pérez[82] presenta un tratamiento similar. Un obrero oye por casualidad una charla entre tres señoritos que narran sus aventuras amorosas seduciendo a jóvenes modestas. «Mi bella obrera ya cayó — decía uno. La modistilla mía — añadió el segundo — aún no, pero no tardará. Yo — manifestaba un tercero — tengo ahora una entre manos que es mi ideal, hermosa como una Venus e inocente como una paloma.»

82 Arturo Martín Pérez, «La hija del obrero», *La Voz del Cantero*, 8, número 143 (15 octubre 1907), 3.

Este cuento es muy explícito en sus significaciones sociales. Uno de los señoritos, descendiente de noble familia, es de instintos bajos, como corresponde a un «genuino representante de la tiranía en las clases proletarias de los pueblos». El espectador querría acercarse a esas jóvenes víctimas y decirles: «Huid de los bárbaros que, aprovechándose del influjo que sobre vuestra inocencia ejerce el brillo del oro, intentan seduciros, ultrajaros para luego haceros sus esclavas y más tarde abandonaros en brazos de la desesperación más espantosa.» Tenemos en este cuento una nueva estructura narrativa característica de estas obras. Unas líneas más adelante, la charla de los jóvenes provoca en el oyente una escena mental, la mención a la joven obrera le hace imaginar un hogar obrero, una pareja proletaria humilde con una hija a quien cuidan con sacrificios, la niña que crece y a los doce años tiene que acudir al taller donde «se consuma el sacrificio» y vuelve luego, deshonrada, al hogar paterno.

Esta nueva estructura es típica. Las obras anarquistas constantemente tienden a captar un drama esencial. En el fondo, es el mismo intento que hemos visto en los grabados, el ir tras la superficie de lo real a una realidad más verdadera. A menudo hay un momento en las descripciones, cuando el registro fotográfico de las escenas cede al esfuerzo de la mente de perforar la superficie e interrogar las apariencias. El espectador evoca entonces otra escena invisible que complementa la presenciada con un drama escondido que el espectador elucida.

«La hija del obrero» termina en un contraste, con una lección moral y social; mientras en fastuosos salones envueltos en torrentes de luz, varios jóvenes opulentos «celebran en olímpico banquete la caída de la virgen, una familia de honrados trabajadores sumidos en la desesperación, lloran en la oscuridad de su hogar deshonrado.

«En «el hambre y la honra»,[83] podemos ver otra vez la estructura típica de la cual hablamos al referirnos a «Sin pan no se vive». La mujer se ve en el momento de máxima desesperación, cuando tiene que elegir entre perder su honra o dejar a su familia morir de hambre. El precio de su caída, en este caso, como en el cuento del delincuente el precio del crimen, es un pedazo de pan, que la familia devora con tanta hambre, que ni siquiera piensan por un momento de dónde puede provenir. «Devoraban ansiosos el pan comprado con el producto de la deshonra de su hermana.»

83 José Nakens, «El hambre y la honra», *Los Desheredados*, 3, núm. 111 (12 julio 1884), 2.

Una importante alternativa de esta estructura es la de la chica que se va a ofrecer al burgués ella misma, impulsada por la miseria, la amenaza de despido de su padre, seducida por falsas promesas, o alguna situación extrema similar. Tenemos un buen ejemplo en «Historia de una prostituta».[84] En un pueblo, un caballero «de horca y cuchillo», don Lorenzo Sanguijuela, persigue a María, joven hermosa y virtuosa, a quien hay que proteger del lujurioso cacique. «Para esto era preciso esconder a la inocente paloma de la vista del carnívoro milano para salvarla de sus garras.» La angustiada y candorosa María pudo resistir a las infames proposiciones del «malvado y lujurioso capitalista». Pero al día siguiente sus parientes son despedidos por el cacique. La chica vacila «si la salvación de su virtud era para ella un deber ineludible, salvar a sus queridos padres era otro también imprescindible. La tosca y mal cortada pluma del obrero jamás podrá describir lo que sufría aquella mujer desventurada. El cumplimiento de sus dos deberes, igualmente sagrados, le hacía sostener una lucha gigantesca». María cede, él le da unas monedas «oro vil, que no es otra cosa para ella que el espejo donde ve reflejarse su deshonra».

Algunas veces la seducción y abandono de la mujer indefensa, son ocasiones para melodrama, o simples ejercicios de contrastes. Es una respuesta esencial para el sufrimiento de los oprimidos. Su mundo es absolutamente sentimental. Véase, en las siguientes líneas, todo el vocabulario que lo da ese tono: «la *crueldad* del administrador de la fábrica, que *agarra por el brazo* a la *débil obrera* y la *arroja del taller a empujones*... El *galeoto* que se *ceba* en la *mujer y en el hijo* y los *persigue*».[85] Sin embargo, en general, se trata de una literatura que no sólo se justifica socialmente, como arma social, sino tiene algo de pornografía horrorífica. Psicológicamente, desde luego, el radicalismo popular, había siempre tomado ventaja de la tendencia de la gente relativamente ingenua e ineducada de proyectar en las clases altas que ellos despreciaban ciertas fantasías eróticas y sádicas, permitiendo así la expresión de cierta sexualidad latente. Comprensiblemente, es la seducción de la chica pobre lo que da la imagen clave para satisfacer los pedidos tanto sociales como sexuales. Un pasaje típico es el siguiente de Palmiro de Lidia:

84 «Historia de una prostituta», *La Autonomía*, 1, núm. 21 (3 junio 1883), 3-4. Véase sobre este tema Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (Nueva York, 1969).

85 Ricardo Mella, «Dos libros».

> Andaba el Marqués de Albano a caza de la hembra callejera mirando indeciso a derecha e izquierda. El capricho habíase convertido en obsesión y ansiaba con anhelo de macho sensual la posesión de una de aquellas hijas del arroyo... Para él significaba aquello un desquite, una venganza premeditada, una rebelión del cuerpo contra la tiranía del amor convencional y pulcro... sentía el deseo irresistible, el extraño apasionamiento sensual que lo enardecía, impeliéndole con imperativa sugestividad, a buscar en la prostituta callejera amores fingidos, caricias canallescas, placeres brutales, desnudeces manoseadas, cuerpos ajados por el continuo contacto del macho...[86]

Desde luego, hay en estos temas gran influencia de la novela por entregas. Estas perseguidas doncellas tienen ascendencia directa en Fleur-de-Marie de *Los Misterios de París*, y en heroínas de folletines españoles, como la María de Ayguals de Izco, perseguida incansablemente por Fray Patricio,[87] traidor clásico. Pero en la literatura anarquista, esos episodios toman una significación mucho más social que la que tienen en los folletines. La chica violada, en las obras libertarias, representa el símbolo esencial del sentimiento antiburgués. Los dos protagonistas de este episodio son actores en un drama que depende de ambos en su significación, que es, últimamente, la humillante violación que impone el burgués sobre el pueblo. Este episodio, que aparece en incontables obras libertarias, se convierte, de hecho, en un mito que representa arquetípicamente la humillación de toda una clase.

La estructura narrativa se basa en detallar los repetidos intentos del seductor para someter a la chica. Cuando por fin ésta cede a sus avances o él la viola, se hace patente que no se trata realmente de una victoria, puesto que lo que el seductor desea es la sumisión, no sólo del cuerpo, sino también del alma.

El seductor es arquetípico, convertido casi en un monomaníaco en sus propósitos. No se trata de un simple don Juan, es mucho más que eso; libertino, impenitente, despiadado, burgués, encarna en él el desprecio hacia la gente, la falta de valores humanos.

La chica es igualmente arquetípica. Buena hija, gloria de su fa-

86 Palmiro de Lidia, «Incesto», Conclusión, *Natura*, 1, núm. 2 (15 octubre 1903), 29-32.

87 *María* apareció en 1845 y 1846 en Madrid, en la imprenta del autor. No se sabe a ciencia cierta hasta qué punto se leían las novelas de Wenceslao Ayguals de Izco entre los proletarios. Ferraras parece negarlo, nosotros creemos, por el contrario, que se leían mucho.

milia, proletaria, a la vez sumisa y de carácter fuerte, inteligente, modesta y bella. Los libertarios dibujan una heroína que corresponde a los estándares morales de todo tipo, desde los más puritanos hasta los más avanzados. Todos encontrarán disculpas para ella.

Puede asombrarnos que esta joven, objeto de pasiones insaciables y sucias, al ser descrita es desconcertantemente asexuada; pero de lo que se trata aquí es de convertir su virginidad en el emblema de la pureza ética de su clase. Así, sus desventuras, aparecen como proyección de la culpa del burgués. Inerme en un mundo cuya estructura es la fuerza bruta y el poder, de su caída depende simbólicamente el destino de la clase que representa.

Las escenas de seducción o violación, fatal encuentro donde se definen ambos personajes, son la manifestación literaria de abstracciones ideológicas que adquieren significado en ese drama. Se trata en realidad de una retórica literaria para encarnar un sermón moral o ideológico. En esta forma en tales párrafos se impone una visión del mundo basada en la lucha de clases, donde el hombre es el principio oscuro, corruptor, capitalista, y la mujer la luz, la debilidad, la falta de defensa, el pueblo.

En casos de la chica seducida y no violada, los anarquistas caen en un terreno resbaloso, pero logran resolver esa paradoja. Al ser la seducción un concepto que cae entre la persuación y la violación, se puede atacar el acto moralmente aun cuando no se logre censurarlo legalmente. De cualquier manera se contradicen en cierta forma en su feminismo, pues implícita en estos episodios está la idea de la debilidad de la mujer.

La historia de Pepita, en el episodio dramático social *Justo Vives* de Alselmo Lorenzo,[88] toma otro camino. Pepita, una mujer seducida y abandonada por el burgués, hijo del dueño de la fábrica en que trabaja Justo, y que en poco tiempo pierde su honra, su hijo, y su padre, sirve al autor para ilustrar la superioridad de la moral obrera. La desgracia de Pepita termina siendo el motivo que la encamina a su fortuna, porque la despoja de lo que tenía de burguesa y la nivela con los desheredados que luchan por su emancipación. Su deshonra, que dentro de los valores de la sociedad presente la hubiesen llevado a la prostitución como única salida, la lleva a la moral obrera, que ve en ella una víctima del régimen social existente y a rehumanizarse en su relación con Justo. Se contrasta en esta obra el amor de Justo y Pepita con la actitud del burgués. El amor de

88 Anselmo Lorenzo, *Justo Vives*.

Justo brota al oír al joven burgués jactarse de sus planes de seducción y abandono de la joven inocente, y se basa en el ideal de redención social y de emancipación de la mujer.

Los anarquistas intentaban ser contemporáneos en su arte y literatura. Por ello, abordaron en su estética los problemas de su tiempo y las experiencias modernas: los desheredados, el trabajo del obrero, los problemas de la mujer, la delincuencia, la prostitución, los barrios bajos. No podían faltar entre esos temas, los referentes al campesino, realidad muy concreta en España, que por los años de fin de siglo, era primariamente rural. Aun en las nuevas aglomeraciones urbanas del cinturón de las grandes ciudades industriales, no había una distinción clara entre trabajador rural y trabajador urbano.

La situación agraria española era lamentable. La mirada que en la segunda mitad del siglo, Fermín Caballero, dirigía al campo español, no podía ser más pesimista. A excepción de las tierras vascongadas, catalanas y valencianas, en donde el adecuado reparto de la propiedad, el trabajo del hombre y las relaciones sociales eran adecuadas, el resto del país le hacía lamentarse amargamente. Se dolía, en Galicia, del «mal mortífero» de los foros y subforos, que obligaban al campesino a pagar la renta de un minúsculo predio. En Castilla y León, del pernicioso afecto del cultivo con mulas y del sistema de arriendo a corto plazo; en Andalucía, de la vida de zanganeo en cortijos y dehesas; en Extremadura, del atraso de la técnica agrícola y la dura labor de campesinado.[89] Tal vez la realidad concreta fuese aún peor. La subalimentación del campesinado durante generaciones era causa de déficit fisiológico. La clase proletaria rural era además mantenida en la indigencia espiritual y cultural más absoluta.

No faltan testimonios de la penuria campesina en la literatura ácrata. La naturaleza, vista a través de los ojos del dolor del labrador es tema de muchas composiciones. El arado, arrastrado lentamente contra un cielo triste y melancólico, o bajo el fuego,

> de un Sol rojo, indiferente,
> sudando copiosamente
> se esfuerzan los segadores...

Horizontes sombríos, interminables planicies, todo se llena de pesar por la violación a la Naturaleza. Ésta es aliada del pobre, pero los ricos la han convertido en fuente de sufrimiento.

89 Cit. por Vicens Vives, *Historia de España y América*, V (Madrid, 1971), 199.

Pues desde que entrega el grano
a la tierra, que es su amiga,
hasta que en pródiga espiga
se lo devuelve el verano,
es constante la amargura
que su corazón embarga...
¡Su llanto, semilla amarga,
fermenta en la levadura! [90]

No es un trabajo armonioso y feliz, es pesado, ingrato y sin recompensa.

En el lagar, los nervudos
bravos hijos de la gleba,
sudorosos aprisionan
entre sus pies la uva fresca.
Son los hijos del terruño
los esclavos de la tierra,
que inconscientes hoy laboran
sin pensar en su miseria.

El fruto de esa ruda faena es para los ricos:

Gota a gota van, las cubas
recogiendo el dulce néctar
ese néctar que mañana
beberá gente burguesa.[91]

Un cuento de Anselmo Lorenzo, «Dónde están nuestros ahorros»,[92] detalla los problemas de los campesinos, que se resumen en uno solo: el amo. En «El invierno» [93] se llega a la misma conclusión: a fin de cuentas, el culpable de la miseria del labrador es el Estado. Es el mismo tema de «El rencor», de Sánchez Díaz.[94]

En el sistema económico capitalista la naturaleza puede ser implacablemente hostil al pobre. La negra noche invernal desciende fría cual la mortaja del miserable: «Hételo aquí el invierno, el azote de los harapos, llamando a las puertas de la miseria con los secos

90 Antonio Palomero, «El pan nuestro», *Almanaque de la Revista Blanca y Tierra y Libertad para 1904*, 94-5.
91 C. O., «A los humildes», *Espartaco*, 1, núm. 2 (18 noviembre 1904), 4.
92 *Ibid.*, 1, núm. 2 (18 noviembre 1904), 2.
93 J. P. «El invierno», *El Corsario*, 5, núm. 189 (noviembre 1894), 3.
94 Sánchez Díaz, *Odios* (Madrid, 1903).

golpes de la tisica tos que has adquirido en el trabajar rudo y embrutecedor de este verano...».[95]

Una interesante composición, «Los Espantajos», publicada en *La Acción* de La Coruña,[96] en una especie de bajorrelieve poético que refleja la visión épica anarquista. Los elementos se reducen a algunas notaciones, a imágenes casi sintéticas. Primero, un campo edénico, «El camino serpentea entre verdes declives donde las flores violadas, amarillas, rojas, sobresalen por entre las gramíneas. La arena va tomando un color plateado, el trigo se dora bajo los ardientes rayos del sol del estío». De pronto, unos espantajos negros rompen el fondo dorado y el alegro color del cuadro: «Lamentables pingajos se balancean casi a ras del suelo, colgados en estacas negras... vagos esqueletos adornados de harapos». Estas figuras dirigen la atención del lector hacia una «turba de desheredados famélicos: hombres y mujeres, viejos y niños, que se agita alrededor de ellos». Las últimas líneas de la composición se tornan más febriles y paroxistas. El cuadro se convierte en una extraña y horrenda fantasía.

Posiblemente, lo que más se subraya en la estética ácrata al señalar la injusta situación del campesino, es que éste, tal vez más que nadie, es el productor por excelencia. Su trabajo produce directamente algo necesario para la vida humana. Es el tema de «La mujer y el campesino», «El campesino y el patrono», y del interesante cuento de J. Serrano Oteiza, «Pensativo, o de cómo un discurso jurídico puede ser causa de la narración de una historia».[97] Se apunta lo mismo en el arte anarquista. No se pinta a los campesinos nunca con maquinaria industrial, sino en el acto de guiar el arado, sembrando, segando con la hoz. El trabajo aparece a nivel arcaico, como esfuerzo colectivo de la naturaleza, física, humana y animal. Es la temática que encontraron los libertarios en el admirado cuadro de González Bilbao, *La recolección*. Representa a unos campesinos, cargando las mieses en las carretas, en tanto que otros mueven las horquillas bajo un sol abrasador. El cronista completa: «El sudor abundante que baña el rostro de aquellos atareados campesinos, mueve a pensar en las duras faenas que tienen que sufrir para ganarse el

95 «El invierno», véase también «Para empezar», *La Protesta* (Valladolid) 1, núm. 1 (5 agosto, 1889), 1.

96 «Los espantajos.»

97 J. López Montenegro, «La mujer y el campesino», *El Productor*, 1, (6 julio 1901), 1; «El campesino y el patrón», *El Porvenir del Obrero*, núm. 50 (25 octubre 1900). Serrano Oteiza en *Primer Certamen Socialista*.

EL VERANEO

—Esos vienen á descansar de las *grandes fatigas* del invierno.
—¡Ah, moño!

La Revista Blanca, 6, núm. 102 (15 septiembre, 1902), 190.

mísero mendrugo. Ellos preparan el campo para la siembra, cuidan del cultivo... todo para provecho del patrono».[98]

Podemos ver similar interpretación en otros dibujos. En *La Revista Blanca* apareció «El veraneo».[99] El ángulo izquierdo hasta el centro de la composición está ocupado por una mujer sentada y descansando de sus arduas labores agrícolas. A su lado, un campesino de pie se apoya en filosa hoz que corta vertical y horizontalmente el cuadro. A lo lejos se ve una pareja de burgueses paseando por el campo. Al pie se lee irónicamente: «Ésos vienen a descansar de las grandes fatigas del invierno.» La hoz que cruza con las figuras de los burgueses, y un cuchillo que el campesino sostiene en la otra mano, imparten un tono amenazador a la escena.

En *La Anarquía* se publicó un dibujo alegórico a temas campesinos.[100] Aquí, un labrador emprende un arduo camino que debe conducirlo hasta el horizonte, donde se ven unos haces de trigo. Son el «producto del trabajo». Para llegar allí debe, sin embargo, pasar por varios obstáculos. A ambos lados de la senda lo esperan los enemigos del pueblo: un guardia civil, militares, un cura y un burgués.

Se captan algunos problemas concretos del campo español en la estética libertaria. La emigración a la ciudad, y sobre todo a América, que despobló pueblos y aldeas. «No quedará en el campo más que una masa de hombres ininteligentes, automáticos, incapaces de un trabajo reflexivo, incapaces de aplicar a la tierra nuevos y hábiles cultivos que la hagan producir doblemente, que hagan de la agricultura una industria»,[101] había dicho Azorín. El arte apreciado por los ácratas capturó esos temas: «A buscar fortuna», cuadro de José Jiménez Aranda, muestra un emigrante gallego,[102] y «El emigrante»,

98 J. E. Martí, «Cuadros notables. El arte libre», *Ciencia Social* (Buenos Aires), 1, núm. 4 (julio 1897). Esta revista era publicada por un grupo de anarquistas españoles en Buenos Aires, su modelo era la revista del mismo nombre en Barcelona.

99 Jordi, «El veraneo», *La Revista Blanca*, 6, núm. 102 (15 septiembre 1902), 190. Véase un tema similar en la prosa, «Veraneando», *La Conquista del Pan*, 1 (4 septiembre 1893), 15.

100 *La Anarquía*, 1, núm. 3 (30 agosto 1890), 1.

101 Azorín, *La voluntad*, *Obras Completas*, I (Madrid, 1975), 489. Esta novela fue publicada originalmente en 1902. Sobre este tema véase Vicens Vives, *Op. cit.*, 22-37. La emigración a América se localizó en partes determinadas del territorio nacional, Canarias, Galicia, Andalucía, y en porcentaje inferior, Asturias, Santander, Vascongadas. Dos países, por encima de los restantes abrieron las puertas a la corriente española de esos años, Argentina y Brasil.

102 Archivo Muntaner y Simón. Véase *La Bandera Roja* (Madrid), «Noticias varias. Emigración», 1, núm. 16 (1 diciembre 1888), 4.

La Anarquía, 1, núm. 3 (30 agosto, 1890), 1.

pintura de José Llimona, refleja el adiós de una familia catalana en Barcelona.[103] Una instantánea de Castellá se centra en una familia de emigrantes. El pie dice: «La inmigración, esa gangrena de los pueblos desgraciados mina cada vez más a España. En los pueblos gallegos y andaluces la desbandada de compatriotas toma proporciones horribles. También en Barcelona se ven a menudo grupos de emigrantes, cuadros de miseria que llegan al alma.»[104]

Evidentemente, las diferencias regionales agrarias en España eran considerables, pero el descontento entre las masas campesinas estaba generalizado, y era evidente ya al alborear el siglo XIX. Desde entonces, las agitaciones campesinas en España fueron constantes y de creciente violencia.

En el sur, desde temprano, se presencian los primeros brotes de socialismo, que irían multiplicándose y creciendo en proporción. En los años cincuenta, al ponerse a la venta los bienes de propios y comunes, se centró en Andalucía una formidable agitación campesina. A partir de 1869, empiezan años de verdadero apostolado internacionalista. En esa región, un pueblo imaginativo y explotado, oía por primera vez ideas de dignidad, de igualdad y respeto. En las gañanías, a la luz del candil, los apóstoles de la idea anunciaban con voz milenaria la sociedad del porvenir. Andalucía guardó la llama del anarquismo durante los decenios siguientes. En 1872, se reúne en Córdoba el congreso obrero que se convertiría en el primer congreso anarquista del mundo. Luego, en 1873 se asiste a los intentos de declarar el cantón andaluz. Las asociaciones secretas dominan los años siguientes, y desde 1874, el campo andaluz presencia incendios de cosechas, destrucción de vides y otros atentados a la propiedad. En 1883, la huelga de segadores en Jerez a propósito de la cuestión de la siega a destajo. A pesar de las severísimas medidas de orden público que impone la autoridad, continúan las asociaciones secretas, y en 1890, con el período de depresión económica se vuelve el campesinado a manifestar en forma violenta. El suceso más notorio fue el adueñarse de Jerez en la noche del 8 de enero de 1892.

Esa actividad revolucionaria halló eco en la estética libertaria. En «El hambre»,[105] el personaje de la narración es colectivo, un

103 Véase la crítica a esta obra en «Bellas Artes», *El Productor*, 1, núm. 26 (2 marzo 1887), 3.

104 *La Ilustración Obrera*, portada, 1, núm. 40 (19 noviembre 1904).

105 «El hambre», «Episodios de la miseria», *La Solidaridad*, 1, núm. 11 (26 agosto 1888), 1.

pueblo de Andalucía que rechaza la caridad y va a la revuelta. «El despertar del campo», de Joaquín Dicenta, aparecido en *El Porvenir del Obrero*,[106] predice la revolución, al igual que el cuento «El sueño de un segador»,[107] donde aparece un campesino simbólico armado de una guadaña con la que cortará las cabezas de los burgueses. Se ve en estas obras una de las diferencias fundamentales entre anarquismo y marxismo, puesto que lo que implican no es nada menos que la diferencia entre la teoría de una revolución campesina y la teoría de una revolución basada en el proletariado industrial.

Los anarquistas siempre tuvieron en alta mira la vida campesina. La clase de vida soñada por Bakunin era la comunidad agraria que había conocido en Rusia. Pocos años más tarde Kropotkin encontraría precedentes históricos a esta forma de vida en las comunidades medievales y aun en la Grecia antigua. La vida del campesino que nuestros libertarios imaginan sería la de un hombre que vive con lo necesario, en contacto con la naturaleza. Una forma básica de existencia humana en una arcadia, con su propia estructura; microcosmo social donde el personaje está ligado a la fraternidad y a la justicia. Es la arcadia redescubierta una vez más, que nos trae nuevamente la retórica pastoril. El campesino se convierte en figura arquetípica, casi metafísica, de incambiable valor a través de las transformaciones de los tiempos. Es la imagen que se había propagado desde el principio de la revolución industrial, en los escritos de Rousseau, Kropotkin, Ruskin y Morris.

Muchas veces, los dibujos libertarios de campesinos tienen un matiz virgiliano, y a veces evocan la Biblia. Los paisajes no son fondos escénicos, sino representaciones de la lucha del hombre para humanizar la naturaleza. Son paisajes morales que poseen una grandeza bíblica. Un dibujo alegórico de *La Revista Blanca*[108] presenta tres escenas superpuestas. En la primera, una mujer siembra: es «el principio». En la segunda, dos leñadores cortan la leña muerta de un árbol y sacan la maleza de un campo: son «los medios». En la

106 Joaquín Dicenta, «Despertar del campo», *El Porvenir del Obrero*, número 64 (13 julio 1901), 1. Véase además «Jerez», *El Corsario*, 3.ª época, 7, núm. 211 (6 febrero 1895), 1.

107 «El sueño de un segador», *Tierra y Libertad*, 1, núm. 19 (17 noviembre 1888), 3. Sobre las agitaciones campesinas en España véase Juan Díaz del Moral, *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas* (Madrid, 1967), y C. Bernaldo de Quiroz, *El espartaquismo agrario* (Madrid, 1973); Temma Kaplan, *Anarchists of Andalusia, 1868-1903* (Princeton, 1976).

108 «La Revolución», *La Revista Blanca*, 6, núm. 99 (1 agosto 1902), 81.

La Revista Blanca, 6, núm. 99 (1 agosto, 1902), 81.

tercera, dos niños abren la puerta de una jaula para dejar salir volando de la prisión a unos pajarillos que adornan idílico paisaje de fertilidad y paz. Es «el fin», iluminado por un sol que despunta; el alba de un nuevo día.

La portada del folleto de Anselmo Lorenzo, *El banquete de la vida*,[109] es también interesante por ser característico del tratamiento de estos temas. Muestra una familia campesina ataviada con túnicas que le imparten un porte clásico. Están en el centro de un paisaje de abundancia y serenidad iluminado por un sol naciente. La familia está rodeada de ramas de olivo, flores y espigas de trigo. El significado es obvio: son los productores. Su serena presencia en el centro de la composición le confiere el carácter de una «sacra convenzione». Estos campesinos, idealizados y eternos, la ennoblecen con su presencia en el ámbito de la producción del trabajo. Están ligados a un orden natural, santificados, bendecidos, fecundos y fecundantes como la naturaleza misma.

Completemos ahora nuestras observaciones sobre la estructura, lenguaje y función de esas obras libertarias. Es evidente que en ellas encontramos una serie de mediaciones que les son propias y les dan su especificidad. La insistencia en sus mecanismos es notable, pero esa insistencia revela que provienen de una exigencia ideológica profunda, y son por ello, más motivados y justificables de lo que a primera vista pueda parecer. Esos esquemas repetidos constantemente a través de cientos de publicaciones, permiten mostrar que las situaciones no cambian, que se reproducen exactamente una y otra vez.

Dentro del mensaje, volvemos a encontrar esa redundancia. Es un mensaje que nos informa desde un principio lo que está aconteciendo, y que se desarrolla poquísimo a lo largo de la narración. No hay nada imprevisto en esas narraciones. Se trata de seguir algunos gestos típicos de personajes típicos cuyo comportamiento fijo conocemos o adivinamos. Se lleva a cabo con ello una sistemática esquematización de tramas que trae como consecuencia el obligado empobrecimiento de psicología, matices y temas.

Los personajes se perfilan simples y sin secretos. El desheredado es para los libertarios, un ser empujado al abismo por una sociedad injusta que anula la pureza, la igualdad y la libertad. La antítesis fundamental entre la injusticia social y las aspiraciones naturales del pueblo organiza el sistema estético de caracterización, que se reduce

109 (Barcelona, 1905.)

a una serie de puntos de referencia, de «coordenadas frasísticas».[110] Las frases que describen a los personajes suelen ser obligatoriamente típicas, la prostituta es «ángel caído», la joven es «casta y hermosa», el burgués es «el malvado capitalista». Así quedan los personajes definidos desde el principio y para siempre, y esas frases o sus equivalentes, serán retomadas cada vez que el personaje entra en acción, con lo que queda situado de inmediato en la mente del lector. Lo mismo ocurre al referirse no a un personaje sino a una escena o lugar. La frase sirve de presentación y se evita cualquier descripción elaborada, impartiéndose a cada elemento del drama una especie de inefabilidad.

Pero los defectos de esas obras provienen de su propio fin. El autor está interesado en captar el papel de las circunstancias sociales determinadas sobre el individuo que las sufre. Esas circunstancias son siempre inescapables, y por ello, el escritor no quiere expresar el cambio de un personaje en un medio social dado, sino su papel trágico como víctima en un medio social inflexible. Los protagonistas son agentes o víctimas de fuerzas que están más allá de ellos mismos, es imposible rehacer un destino personal y la energía debe canalizarse a lograr la Revolución Social que redimirá a todos.

Al considerar estos puntos, se comprende el porqué de la ausencia de una trama más elaborada; es innecesaria, puesto que el enfoque no está en un conflicto moral y psicológico entre seres humanos, sino en un conflicto entre el hombre y las fuerzas sociales. El desheredado es definido por las instituciones sociales y a la vez destruido por ellas, no se requiere una progresión de la trama hacia un final, ni peripecias, ya se sabe el resultado, y ello determina la estructura de esos cuentos como cuadritos episódicos, composiciones caleidoscópicas de un mismo momento, intenso y simbólico, que expresa la acción destructora de la sociedad capitalista sobre el ser humano.

110 Ferreras, *Op. cit.*, usa esta expresión para la novela por entregas. Se trata de un mecanismo literario similar.

IV

La conquista del pan

La ciudad industrial, centro de oscuridad contemporánea, infierno secular, jungla de cemento, piedra y humo, con sus codiciosos depredadores e indefensas víctimas, con su brutal indiferencia a la justicia social, llega a formar una actitud y un punto de vista en la estética ácrata. Igualmente, el trasfondo urbano, permite a los anarquistas el investigar artística y literariamente el fenómeno industrial del siglo XIX: sus inquietas multitudes, sus agudas estratificaciones en clases, sus masas, multitudes, su potencia épica en el porvenir del obrero. Contra ese telón, trazan una profusa galería de tipos de todas categorías y ocupaciones: jueces, ladrones, políticos, vagabundos, prostitutas, obreros, proletarios, ricos, pobres. Incorporan así los libertarios, temas candentes en su tiempo; la lucha por la justicia social, la organización laboral, y hacen suyos temas antipoéticos por excelencia: los oprimidos, las víctimas del trabajo, la explotación del obrero. Evidentemente, éstos son temas típicos de la época que estudiamos. El interés reside en el tratamiento que de ellos hacen los anarquistas, y en la forma como los usan para transmitir su mensaje social. El ambiente industrial para ellos tiene una doble faz. Por un lado retratan sus problemas, su miseria, la explotación que allí sufre el proletario. Por otro, el nacimiento de una nueva belleza; la fuerza de la industria, la maquinaria, el poder épico del proletariado urbano.

Los anarquistas se daban cuenta de la necesidad de crear una estética propia, que expresase la vivencia y la problemática de las masas obreras. En sus escritos, se hace un llamado para llevar a cabo una exploración temática en las artes y la literatura. En un artículo aparecido en *Acracia*, Hope se queja de la literatura moderna: estéril y sin vigor, y se lamenta de que en la poesía, el arte y la literatura, no se acuerden de los dramas e idilios del trabajo, de las grandes tragedias del taller y de las epopeyas del pueblo.[1] El artículo «La literatura obrera», publicado en el periódico barcelonés *El Productor*,

1 «Excursiones literarias», *Acracia*, 1, núm. 8 (agosto 1886), 78-81.

considera que en el movimiento intelectual moderno hay un vacío: falta el tratamiento de la vida obrera: «Ese medio social en que se agitan millones de seres con sus sufrimientos, esperanzas, sus sentimientos, sus vicios y sus virtudes». Tan sólo se acude a él para buscar personajes accesorios, y aun cuando un autor, impulsado por la actualidad de la cuestión social, va a esos temas en busca de novedad, siempre lo hace «con preocupación de clase, con criterio burgués, de modo que los trabajadores, aun en las regiones ideales de la literatura seguimos siendo los parias de la sociedad».[2]

Carlos Letourneau va aun más lejos; no es sólo necesario ahora tal nuevo enfoque estético, sino que ello servirá como expresión de la nueva sociedad ideal que se aproxima. Tales obras deben pues inspirarse «en la ardiente simpatía social y humanitaria».[3]

Hay escritos que son específicos en los tópicos que recomiendan. En carta manuscrita de Ricardo Mella a Felip Cortiella, hay ciertas líneas que parecen un manifiesto futurista *avant la lettre*.[4] En esta carta, escrita en 1896, mucho antes de la revolución estética futurista, declara Mella que la poesía no debe confinarse a la contemplación muda de la Naturaleza: «En nuestros días, la maravillosa complejidad de la arrogancia y el atrevimiento de las construcciones, la fábrica moderna donde bulle el hormigueo humano que trabaja risueño, cantando», ofrecen al poeta una temática nueva.[5]

Podemos ver cómo los libertarios muestran el medio industrial urbano primeramente en sus aspectos negativos. En sus escritos señalan la antítesis ciudad-campo:

> ¿Hay aire? ¿Hay luz? ¿Hay campos?
> Encerrados
> en la fábrica estáis [6]

En cierta forma, tal división, llegó a sustituir la simbología religiosa. El cielo es la utopía colectivista rural, el infierno es el medio ambiente industrial urbano.

2 6, núm. 817 (22 septiembre 1892), 1.

3 «El porvenir de la literatura», *Natura*, 1, núm. 19 (1902), 301.

4 Sobre la influencia de Marinetti en España véase mi artículo «Alomar and Marinetti; Catalan and Italian Futurism», *Revue des Langues Vivantes*, número 6 (1972), 585-603.

5 Carta no publicada de Ricardo Mella a Felip Cortiella. Se encuentra en la sección de manuscritos de la Biblioteca de Catalunya, Manuscritos Cortiella.

6 Aurelio Ras, «Labor prima virtus», *La Protesta* (Sabadell), 2, núm. 47 (6 julio 1900), 1.

Las descripciones de este ambiente a menudo aluden a salas de talleres oscuros, trabajo extenuante, sombras de obreros que más parecen condenados. No pocos escritores siguen las directivas del naturalismo zolaesco de *L'Assomoir*, al señalar la degeneración y muerte del hombre en el anónimo decaer de los barrios industriales: «En sus rostros cadavéricos llevan indelebles las huellas de las privaciones del aire, la luz, el alimento y el sueño... Algunos parecen un manojo de huesos recubiertos con un poco de piel cobriza y apergaminada, otros tambalean su cuerpo deformado por el brutal trabajo.»[7]

Una de las características más sobresalientes de estos pasajes es su poder épico. J. Pérez Jorba, en la crítica artística de *La Revista Blanca*, alaba la pintura de Steinlen porque señala con maestría el movimiento populoso, tornándolo en manifestación palpitante del alma de la muchedumbre, y lo compara con Zola a quien iguala en su visión épica de la masa de trabajadores».[8]

Muchas veces se describen multitudes obreras explotadas. En tales composiciones las observaciones se convierten en visiones, la magnitud del conflicto se expresa en un lenguaje alucinante y simbólico. La muchedumbre hambrienta es el pueblo, alumbrado por claridades infernales. «Declinaba el día, la noche con su red de sombra, iba enseñoreándose de la tierra. Allá lejos, en el horizonte, el astro del día luchaba por volver a la tierra en su sed de fuego, pero se hundía lentamente... Siluetas humanas muévense fatídicamente de acá para allá. Las humanas hormigas que violan el seno de la Naturaleza vuelven de sus trabajos de zapa.»[9] Esas masas de condenados al infierno terrenal, implican también una amenaza y se profetiza con extraña potencia, la futura rebelión que se está gestando. Así, Julio Ruiz, en su cuento «Alba», describe «desordenado y confuso tropel; el *ejército* de los esclavos modernos».[10]

Sin embargo, a pesar del tono apocalíptico de estos escritos, el punto de vista difiere radicalmente del religioso. Se subraya insistentemente que la injusticia y el sufrimiento recaen tan sólo en las clases proletarias, y se rechaza el esquema teológico del castigo o recompensa trascendental o eterno. La visión religiosa del infierno es esencialmente asocial, sin conciencia de diferencia de clases. Este

7 Julio Ruiz, «Alba», *El Látigo*, núm. 5 (2 noviembre 1912), 3.
8 «La Exposición Steinlen», 59.
9 Jacinto Cano Velazco, «Esclavos», *El Látigo*, I, núm. 19 (12 julio 1913), 3-4.
10 *Ibid.*, 1, núm. 5 (2 noviembre 1912), 2.

nuevo infierno industrial urbano es, en cambio, impuesto por una clase social específica: la burguesía, sobre la clase trabajadora; no porque hubiesen cometido falta alguna, sino por ser miembros de la clase pobre y por codicia de quienes controlan el poder y los medios de producción. El infierno moderno no es merecido ni justo, y existe para la gran mayoría del género humano, aquí y ahora, en la tierra. El infierno es función del sistema económico capitalista:

> ¡Trabajad! ¡trabajad! En el abismo
> sombrío de las minas — los infiernos
> que abrió el genio y la ambición humana —
> y sin aire el pulmón, sin luz los ojos,
> discurriendo por negras galerías
> cual fantasmas vivientes de dantesca
> fugitiva visión, las lentas horas,
> los largos días, dilatados años
> ver pasar siempre igual, siempre lo mismo...
> hasta que una explosión, un hundimiento
> destroce vuestros cuerpos miserables.
> ...
> ¡Trabajad y sufrid, clases obreras! [11]

En la literatura anarquista, a veces las ciudades se vislumbran como vistas panorámicas, a veces como calles vistas como totalidad, activa, con todos sus incidentes. A veces se sumarizan en ciertos edificios, sin detallismo descriptivo, pero no por ello inexpresivos, como en el cuento «Al montón», donde se contrastan las calles de Barcelona como la multitud harapienta y miserable.[12]

A menudo es la vista desde la cumbre. La intensa confrontación del *close up* se sacrifica a la vista panorámica y a su vastedad. En estas vistas, que llegan a ser casi simbólicas, se subraya la indiferencia al ser humano:

> Negro cielo, noche fría
> Glacial silencio imperaba
> El mar gimiendo, velaba
> y la capital dormía.[13]

Es en esta línea estética en la que Pérez Jorba, en *La Revista Blanca*, alaba los dibujos que Sunyer puso al libro *Belleville* de Gef-

11 Aurelio Ras, «Labor prima virtus».
12 *La Anarquía*, 4, núm. 122 (13 enero 1893), 3.
13 Miguel Rey, *Dónde está Dios*, 17.

froy Theures. Para él, lo más admirable, es «la visión justa y tentacular» de las calles de Belleville, que ofrece Sunyer con «perspectiva interminable y rodeada de una atmósfera de espanto».[14]

Es de notar también, que en las descripciones urbanas, predomina un asombroso sentido de la modernidad. Para los autores y artistas anarquistas, ésta es la época del vapor, del hierro y la electricidad:

> en la fábrica estáis; para vosotros
> sólo hay picos, barrenas, hiladoras,
> limas, tornillos, máquinas... ¡trabajo![15]

Pero tales adelantos tecnológicos están dominados por sórdidos ideales y egoísmos brutales:

> ¡Trabajad! ¡trabajad! En los talleres,
> en las fábricas todas — los presidios
> que el capital creó —[16]

Comprenden que la prisa, la lucha por la vida y el logro del éxito tienen su meta en la codicia, en el lucro. Por ello, los escritores anarquistas sienten fascinación y horror por los altares y símbolos de las finanzas, la prostitución, la perversión y la decadencia del mundo urbano moderno. Bancos, cafés, iglesias, burdeles aparecen rodeados de una atmósfera nefasta y opresiva. En «A caza de carne», aparecido en *La Anarquía*, el café aparece como «antro de vicio con chillonas luces»,[17] en «Corazón burgués», cuento publicado en *El Productor*, el banco se describe como el lugar donde se «recoge la sangre amasada del obrero».[18] En «Fuego en la fábrica», éste es «Aquel templo del trabajo que tantas existencias había destruido poco a poco».[19]

Entre estos edificios, la fábrica tiene el papel más importante. Se acompaña siempre por imágenes de hierros, de humo, de maquinaria. Por ejemplo, en el siguiente texto aparecido en *La Anarquía:*

14 J. Pérez Jorba, «Crónica de arte y sociología», *La Revista Blanca*, 6, núm. 110 (15 enero 1903), 430.

15 Aurelio Ras, «Labor prima virtus».

16 *Ibid.*

17 4, núm. 131 (16 marzo 1893), 3.

18 3, núm. 176 (20 diciembre 1889), 4.

19 Joaquín Aymami, «Fuego en la fábrica», *Natura*, 1, núm. 18 (15 junio 1904), 288.

«Desde mi ventana veo la fábrica, la respiro y la oigo. Hela aquí con los pequeños bajos techos de sus oficinas, he ahí sus talleres con sus máquinas encogidas y somnolientas, moviéndose de repente cual esfinges epilépticas, con sus altas chimeneas elevando interminables espirales de humo. Quisiera olvidar esta fábrica, pero no puedo. Me despierta, me fascina, me obsesiona y me acompaña por todas partes... Cada una de estas horas se anuncia, mejor dicho, ruge, por boca de una espantosa sirena que interrumpe el silencio y no admite excusa. Su rugido ha venido a reemplazar los volteos de la campana cuyas claras llamadas son relegadas al teatro en los viejos dramas populares.» [20]

Esas descripciones se subrayan con sonidos de sirenas, de choques metálicos, pesados ruidos de yunques y herramientas. Se perfilan por sus siluetas de chimeneas que se yerguen amenazadoras: «Entre los últimos álamos se distinguía un conjunto de caseríos altos y lustrosos, erizados de chimeneas, torres y cúpulas elegantes, sobre las cuales flotaba una atmósfera obscena, pesada, verdadero aliento de capital.» [21]

Generalmente, tales imágenes evocan asociaciones de profundo cansancio y agobio. «Van a hundirse en el taller sucio e inmundo, en la galería de la mina oscura y húmeda, en el obrador sin ventilación, antihigiénico, a subir el andamio inseguro y peligroso, a tostarse al sol en el terraplén, la cantera o la tierra.» [22]

Otra de las imágenes continuamente explotadas es la mina. Hay muchos cuentos y poemas basados en este tema. Este el lugar «de eterna oscuridad», donde «se dejan deshechos los pulmones». [23] La mina se convirtió en símbolo de la explotación del obrero, imagen del infierno en la tierra, donde los burgueses hacían descender a los trabajadores:

"...¡Hala mineros! ¡Hala a la tarea!
que ya la luz del día empieza a ser
y hay que extraer metal para la guerra
y aumentar las riquezas del burgués. [24]

20 Lucien Descaves, «La fábrica», *La Anarquía*, 3, núm. 119 (23 diciembre 1892), 2. El mismo texto en *La Protesta* (Valladolid), 2, núm. 25 (19 enero 1900), 1.

21 J. M. A., «La huelga», *Ibid.*, 1, núm. 4 (26 agosto 1899), 1.

22 Julio Ruiz, «Alba».

23 G. H., «La mina», *El Látigo*, 1, núm. 16 (17 mayo 1913), 2.

24 *Ibid.*

Uno de los libros más apreciados por los anarquistas fue *Subterra*, de Baldomero Lillo, anunciado y encomiado en las publicaciones ácratas.[25] Estaba formado por ocho cuadros sobre la vida del minero. Uno de los clásicos del anarquismo fue *Germinal*.[26] Esa novela fue como un grito de guerra y fue leída por varias generaciones de libertarios hasta nuestros días. Allí se plantea la situación de las familias obreras en las minas de Monsou, y se hacía, efectivamente, una comparación entre las familias explotadas y las burguesas. En cierta forma es lo que hace, más tajantemente el anónimo autor de «Los dos grisús»: «¡Triste suerte la del minero! Desciende a las profundidades de la tierra en busca de combustible que ha de confortar y alumbrar a los demás, y cuando consigue salir indemne de aquel antro, no tiene ni carbón con qué calentarse ni luz con qué alumbrar su miseria.» Esta composición termina aunando a todos los proletarios industriales; todos víctimas de la burguesía; de los dos grisús:

> Arriba el de la miseria.
> Abajo el del hidrógeno carbonado.
> Arriba los que mueren de inanición en la vía pública.
> Abajo los que, extenuados por la fatiga, encuentran la remuneración de su trabajo en esas terribles explosiones, que los arrebatan a sus esposas, padres e hijos.
> En la tierra, como en el mar, la burguesía, convertida en formidable maza de fragua, aplastándonos sin piedad, explotándonos sin consideración.[27]

Esas construcciones también sirven a los anarquistas para expresar su sed de venganza. A menudo aparece el pueblo en rebelión, impulsado por una frenética determinación de destrozar el sistema. En tales casos, la destrucción de esos edificios es simbólica. Las llamas devoran las chimeneas de las fábricas, símbolos de la estructura económica. En el cuento «Fuego en la fábrica», un obrero prende fuego, y contempla desde una cumbre, «cómo la fábrica asesina se

25 Véase la reseña de este libro por La Dama Gris en *La Revista Blanca*, 7, núm. 157 (1 enero 1900), 150.

26 Véase la reseña en *Acracia*, 1, núm. 1 (enero 1886), 7-10.

27 «Los dos grisús», *La Bandera Roja*, 1, núm. 16 (1 diciembre 1868), 1. Referente a la situación en el sistema industrial capitalista se tradujo de Kropotkin, *El salariado* (Barcelona, 1899); *El problema social* (Madrid, 1900); *La conquista del pan* (Madrid, 1900); *Campos, fábricas y talleres* (Madrid, 1902), traducción por R. Rubio, en Sempere de Valencia, traducción por López White, s.d. En 1909, 6.000 ejemplares vendidos en España, 10.000 en América.

consume por el fuego». La descripción es larga, deleitándose en los detalles. En «La huelga», se describen grupos de obreros sentados sobre las anchas planchas de hierro. Mientras avanza el sol, surge de la muchedumbre un grito de hambre y de ira. Se agitan los obreros nerviosamente, hablando en alta voz, convulsa la faz y amenazadora la mano, y crece el rumor, siniestro, precursor de la sangrienta batalla. La fábrica deja oír el sonido del esquilón, que llama al trabajo, y todos avanzan, no a sus labores, sino a destrozarla: «La horda de esclavos corría pujante y devastadora, en busca de su redención, a la ciudad dorada, que aún dormía bajo el cálido cielo.»

En la obra gráfica anarquista, la escena industrial se dibuja como lugar de producción anónima y explotadora. En el centro o al fondo de la representación se coloca a menudo una fábrica. Tiene muchas veces aspecto siniestro, a menudo sombreada enteramente, con chimeneas que se yerguen amenazadoras frente a las figuras mucho más pequeñas de los obreros que parecen empequeñecerse frente a la omnipotencia de la estructura. El trabajo se representa así como fagocitado por el emporio industrial al que el trabajador aporta su fuerza.

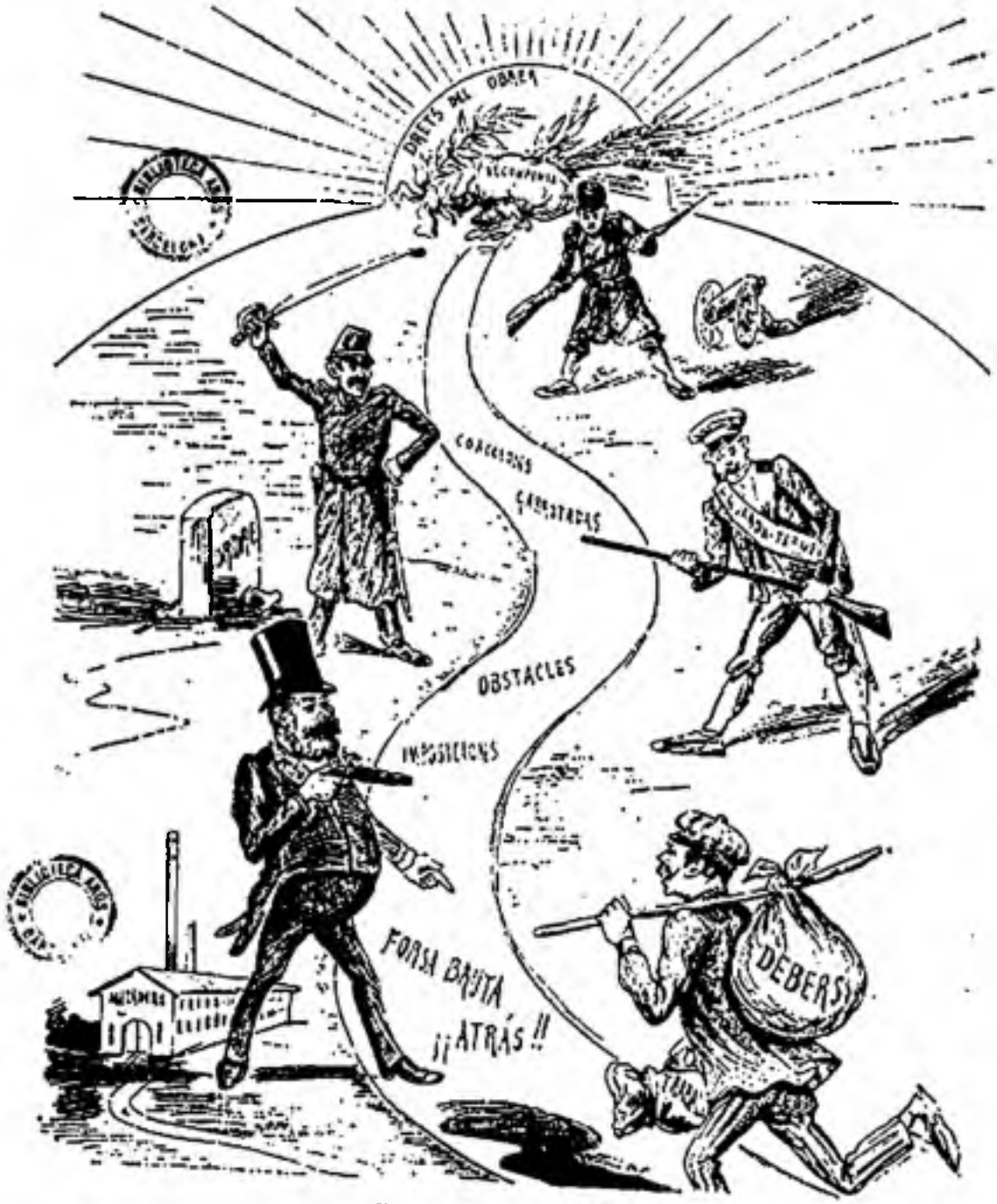
En estas escenas se incluyen a veces canteras de piedra, edificios imponentes, grandes armazones en la profundidad del campo visual, que se oponen al hombre a la manera de un collage. Se destaca allí el aspecto penoso del trabajo. Véase, por ejemplo, el dibujo,[28] donde un obrero lisiado sale de la fábrica apoyado en sus muletas. Esta figura patética se recorta a la manera de un collage contra el fondo de la fábrica, imponente y hostil, cuya puerta vigila un soldado con aguda bayoneta.

La dificultad del trabajo se destaca a menudo. Un buen ejemplo es el dibujo alegórico de *La Tramontana*, «Carrera d'Obstacles pel obrer»,[29] similar al que hemos detallado al hablar del campesino. Al comienzo de una difícil senda, el obrero, cargado de bultos, que simbolizan «debers», y «trevall», pretende llegar al final del camino donde un radiante sol en que se lee «derechos del obrer», encuadra un saco del que asoman dinero y espigas de trigo; la «Recompensa» del trabajo. La senda está sembrada de letreros, «¡Atrás!» «Forsa bruta» «Imposicions». A los lados, burgueses, policías y militares

28 *La Idea Libre* (Madrid), 2, núm. 66 (3 agosto 1890), 1. Aparece también en *La Tramontana* como parte del dibujo «De com se protegeix al poble», 10 número 477 (19 septiembre 1890), 1.

29 *Ibid.*, 10, núm. 476 (12 septiembre 1890), 4.

CARRERA D' OBSTACLES PEL OBRER



Si vol la recompensa del traball
perque ab ell sos debers ja porta á coll,
los privilegis li dirán—¡Avall!—
posantli en son camí los mals a doll.

La Tramontana, 10, núm. 476 (12 septiembre, 1890), 4.

intentan detenerlo, y en el paisaje circundante una fábrica con un letrero «matadero», y una tumba con otro: «Ordre.» El mensaje es clarísimo.

Estos dibujos sirven para expresar las condiciones del trabajo en la sociedad capitalista. En esas obras, la imaginería industrial y tecnológica refuerza la idea de una inmutable condición del obrero, como fuerza productora y excluida del progreso. En «Los esclavos modernos»,[30] la procesión de trabajadores entra en la fábrica, inmensa y temible construcción que parece fortaleza o prisión. Los barrotes de la ventana dan la impresión de la severa disciplina que reina allí dentro. Las figuras que entran a ese siniestro edificio quedan contenidas en el movimiento espiral de la composición.

Se infiere a menudo el dominio del explotador con su poder de disponer de todas las conquistas de la técnica moderna. Su «Progreso» se desarrolla al mismo tiempo que la explotación se intensifica. A veces se ve en tales escenas al proletariado trabajando, mientras el burgués contempla la escena, como en el dibujo «El Capital y el Trabajo»,[31] de *Solidaridad Obrera*. Allí, se ve en primer plano a un gordo burgués que mira el trabajo abrumador de los obreros. La gran fábrica se ve al fondo, y el panorama se corta por las humeantes chimeneas que se perfilan con un aire de dureza y vitalidad antinatural.

Es el mismo enfoque del «Diálogo entre un burgués y su hijo»:

> —Papá, ¿qué edificio es ése?
> —Es una fábrica de ladrillos.
> —¿Y de quién es la fábrica?
> —Mía, pues que ¿no sabes que vivimos de lo que produce?
> —¿Y te pertenecen todos esos ladrillos?
> —Sí hijo mío, todos los ladrillos son míos.
> —¡Dios! ¡Cuánto tiempo habrás empleado para hacerlos! ¿Los hiciste tú solo?
> —No, aquellos hombres que ves trabajando allí los hacen para mí.
> —¿Y esos hombres te pertenecen papá?
> —No, esos hombres son libres, ningún hombre es amo de otro, si eso pudiera ser, esos hombres serían esclavos.
> —¿Y qué cosa es el esclavo papá?

30 «Los esclavos modernos», *Solidaridad Obrera*, 1, núm. 7 (30 noviembre 1907), 1.

31 «El capital y el trabajo», *Ibíd.*, 1, núm. 3 (2 noviembre 1907), 1.

Los esclavos modernos

Solidaridad Obrera, 1, núm. 7 (30 noviembre 1907), 1.

Solidaridad Obrera, 1, núm. 2 (26 octubre, 1907), 1.

Nótese la pintura en la pared atrás del burgués, la fábrica inmensa y temible. Las figuras de esa familia producen impresión de desamparo en el mundo capitalista industrial.

— Esclavo es aquel que tiene que trabajar para otro toda su vida.[32]

El diálogo continúa hasta demostrar que el burgués no hace nada y gana todo el beneficio del trabajo llevado a cabo por los obreros. El mensaje de todas estas obras es obvio; son los obreros los productores de la riqueza social, los que proveen, y ¿a quién?, la respuesta se infiere como una muy concreta realidad: al capitalista, socialmente improductivo y devorando la riqueza social que el trabajador produce.

Los anarquistas no están contra el trabajo, todo lo contrario. Lo que acontece, es que para ellos, el trabajo ha sido prostituido por la actual sociedad capitalista, al imponer estructuras laborales artificiosas y antinaturales. Debido a la corrupción del estado natural, los hombres se han visto reducidos a esclavos.

En un monólogo de Eduardo Marquenda, se expresa la idea de que la dominación del proletariado por el burgués ha tomado tintes darwinianos; la supervivencia evolutiva del más fuerte.[33] En esta línea, *La Federación Igualadina,* en su sección fija «Bandera negra», explicaba la división del género humano en «dos corrientes opuestas, las fuerzas encontradas de pobres y ricos, de explotados y explotadores, de oprimidos y opresores, de esclavos y de amos, de los que trabajan y de los que disfrutan, de los que padecen y de los que gozan».[34]

Un tema candente para el anarquismo era el de los accidentes del trabajo. Incluso apareció un periódico llamado *La Víctima del Trabajo.*[35] *Bandera Roja* tenía una sección fija que se llamaba así. Se vendía entre los libertarios, a veinte céntimos el folleto de Francis Laur, *El misterio de Courrières,* sobre una gran catástrofe minera, «con doscientas víctimas del trabajo».[36]

Ese tema aparece en incontables obras literarias: «Al montón» en *La Anarquía;*[37] «Pobre mujer», en *El Látigo.*[38] Allí una mujer es desahuciada por el casero. Hace un año que murió su marido, albañil, en un accidente laboral. El único comentario del casero es: «Que

32 «Diálogos de un burgués y su hijo», *El Porvenir del Obrero,* núm. 44 (15 octubre 1900), 2.
33 «Los resignados», *La Voz del Obrero,* 1, núm. 1 (18 octubre 1908), 3.
34 1, núm. 38 (26 octubre 1883), 1.
35 Apareció en Valencia en 1889.
36 (Barcelona, 1900.)
37 *La Anarquía,* 4, núm. 122 (13 enero 1893), 3.
38 (17 mayo 1913), 2.

so fastidie, no hubiera sido albañil. Cuando aprendió el oficio ya sabía que todos los años mueren infinidad o quedan inútiles para toda la vida.» «Noche mala» narra la triste suerte de un obrero tras un accidente de trabajo.[39] En su sección «Exposición miserable», *Al Paso* presenta un cuento, «El accidente», sobre un obrero harinero magullado por un volante.[40]

La preocupación por los accidentes de trabajo era constante y novísima. La noción jurídica de los accidentes de trabajo es relativamente reciente; hasta bien entrado nuestro siglo, en España ningún patrono era responsable por los accidentes acaecidos a sus obreros. ¿A quién incumbe tal responsabilidad? Evidentemente al patrono, postulaban las obras anarquistas.

Tal preocupación plasmó también en forma menos literaria y más real. Los anarquistas se tornaron hacia las estadísticas que informaban sobre la vida del proletariado. Varios periódicos libertarios dedicaban sus columnas a la información de accidentes de trabajo. Aparecían a veces en forma de pequeñas anécdotas, y bajo títulos como «Martirologio obrero», «Martirologio del trabajo». Los hechos se narraban con lujo de detalles, dando nombres y especificando circunstancias. Por ejemplo, «El sábado de la semana anterior cayó de la escalera donde trabajaba en la Calle del Águila, 22. un albañil, sufriendo la fractura de una pierna. Ni con las repeticiones de estos hechos, ni con el abuso que con ellos se comete, ha logrado hasta ahora levantar el espíritu de asociación de los albañiles».[41] «La semana pasada y al salir del barco en construcción en los astilleros del Nervión, los obreros en él ocupados, se rompió una escalera, por ser excesivamente débil, y cayeron cuatro individuos, de los cuales se han herido siete. El jueves por cargar demasiado peso, un aprendiz perdió el equilibrio y cayó, en la caída resultó con dos dedos cortados.»[42] «Explosión de gas en una fundición en Nueva York. El metal fundido caía sobre los obreros, ¡la carne de rebaño abunda mucho!»[43]

39 «¡Noche mala!», *La Bandera Roja*, 2, núm. 18 (1 enero 1889), 1.

40 «Exposición miserable.» «El accidente», *Al Paso*, época 2, 1, núm. 5 (16 diciembre 1909), 1-2. Véase también A. Zalazar y Tomás Camacho, *A los hijos del pueblo. Versos socialistas*, con prólogo de Ernesto Álvarez y una carta de Alejandro Sawa (Madrid, 1885), 28-9. «Cuadros tristes», sobre un accidente de un albañil que cae de un andamio por debilidad a causa del hambre, muere y su mujer acaba en el burdel.

41 «Víctimas del trabajo», *La Bandera Roja*, 1, núm. 1 (15 junio 1888), 4.

42 *El Corsario*, 3, núm. 116 (21 agosto 1892), 4.

43 *Suplemento a La Revista Blanca*, núm. 139 (11 enero 1902), 4.

La Idea Libre, 2, núm. 66 (3 agosto, 1890), 1.

UN ACCIDENTE DE TRABAJO

La fábrica, defendida por el guardián, se levanta hostil como fondo al obrero inválido y despedido.

También son muchas las obras que hablan sobre enfermedades de trabajo. En esos textos literarios encontramos mención sobre todo a la tuberculosis, como en «Los resignados» de Maruenda. Se habla también de anemia, enfermedades del pecho, erupciones furunculosas, reumatismos, tisis, pulmones negros, enfermedades producidas por gas de minas, vapores, polvos, y de las taras de la infancia que recaen sobre niños inocentes. En *El Corsario* se declara que: «Cada industria tiene, por decirlo así, una patología mórbida especial como por ejemplo la tisis de los hiladores, la de los obreros que trabajan con el algodón».[44] *Salud y Fuerza,* en «Herencia del patrimonio orgánico» explica las enfermedades gastrointestinales, disenterías, inflamaciones de la piel, trastornos encefalomedulares. Todos males propios de los proletarios, que afectan a sus hijos.[45] El cuento de Dicenta «El Modorro», incluido en el volumen *Dinamita Cerebral (cuentos anarquistas),* es tal vez el más horrorífico. Narra los efectos que el azogue tiene en un minero hasta el punto que éste pierde toda apariencia humana: «Cuando salió por última vez de la mina era un frasco de mercurio más, un cacho de mineral vivo... El mercurio, penetrado en los pulmones del minero con el aire y en su sangre con el sudor, fue apoderándose poco a poco de él, destruyéndolo y agelatinándolo, convirtiéndolo en masa informe y temblorosa, en sapo de azogue.» El minero relata minuciosamente la aparición de su enfermedad del trabajo. Empezó con un ligero temblor en las manos que fue en aumento, hasta que una noche no pudo levantarse: «No podía levantarme ya, no podría ponerme derecho jamás; el azogue me había tumbao, tumbao para siempre... Entonces el señor director me señaló el retiro, una peseta diaria.»[46] En los detalles de estas enfermedades vemos claramente su carácter simbólico. Son la marca física de la explotación a la que el proletariado está sometido.

No son ésos los únicos males; *La Voz del Obrero* publicó un cuento sobre una familia obrera. La mujer ha muerto de tuberculosis; el hijo trabaja en los subterráneos de una mina; el padre, ahora viejo y destrozado, ha sido desahuciado por el sistema.[47] Éste es el tema

44 «El asesinato industrial», *El Corsario,* 2.ª época, 5, núm. 181 (27 septiembre 1894), 1.

45 «Herencia del patrimonio orgánico», *Salud y Fuerza* (Barcelona), 3, núm. 8 (1906), 128.

46 *Dinamita cerebral* (Los cuentos anarquistas más famosos), prólogo de J. Mir y Mir (Mahón, s.d.), 45.

47 *La Voz del Obrero,* 1, núm. 1 (18 octubre 1908), 3.

también del cuento «Los inválidos» de Baldomero Lillo,[48] y el de la aclamada obra teatral de Ignasi Iglesias *Els Vells*.

«La hecatombe», cuento publicado en *Acción Libertaria*, nos presenta al protagonista llegando a una fábrica. Allí, le extraña que no haya obreros viejos. Puesto que la fundación de la manufactura se remonta a más de sesenta años, creía él, por consiguiente, encontrar en ella obreros viejos, aquellos cuyos largos años de labor han contribuido a hacer prosperar la casa y a quienes se conserva en el taller casi hasta su muerte. Pero con grandísima sorpresa sólo ve hombres y mujeres relativamente jóvenes, ya que los de más edad no tienen cuarenta años. ¿Dónde están, pues, los antiguos? La respuesta que recibe es la siguiente: «Los trabajos que aquí se ejecutan desgastan rápidamente a un hombre... Pasados los cuarenta años ya no se puede continuar; yo creo que cambian de oficio o bien se van del país.» El joven sigue investigando y descubre en una visita al cementerio del pueblo, una serie de tumbas, los nombres que hay en ella eran «de antiguos obreros de la manufactura. Algunos de ellos no habían podido pasar de los cuarenta y cinco años, todos habían sucumbido, uno tras otro, víctimas de una labor homicida, y de un régimen social más asesino aún...» El trabajo había gastado rápidamente a todos esos forzados del presidio industrial. Pasada la edad de cuarenta años, les fue preciso dejar los talleres para irse al cementerio.[49]

Se tocan otros problemas laborales. Leocadio Martínez Ruiz, en «Invernal» habla del paro:

> — ¡Trabajar! ¡No hay trabajo! En el invierno todos los jornaleros del campo vienen al poblado en busca de empleo; la ola lluviosa y el cierzo que hiela nos arroja a la población, y como somos tantos y el trabajo escasea, nos quedamos sin ocupar los más débiles, los que estamos enfermizos o somos viejos, porque nosotros no podemos dar tanta utilidad como los robustos.[50]

Sin embargo, como hemos indicado, la industria tiene para los libertarios también un rostro optimista. «El heroísmo, el verdadero heroísmo consiste en la labor continua, regular y persistente, como la labor de la naturaleza... más da su vida por la patria el que la consume día a día y minuto a minuto en una labor útil... El heroís-

48 (Santiago de Chile, 1905.)

49 «La hecatombe», *Acción Libertaria* (Gijón), 1, núm. 3 (2 diciembre 1910), 3.

50 Leocadio Martínez Ruiz, «Invernal», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 45 (24 diciembre 1904), 711.

mo del trabajo es el que hay que predicar.» Estas palabras de Miguel de Unamuno, aparecidas en la revista anarquizante *La Ilustración Obrera*,[51] resumen una de las formas más novedosas en que los anarquistas trataron los temas laborales; el heroísmo cotidiano del trabajo.

Tales términos recuerdan la frase de Baudelaire «El heroísmo de la vida cotidiana», utilizada en su salón de 1846. Y fue, efectivamente, un intento del realismo el retratar la vida ordinaria en su prosaísmo. La idea de que hay un aspecto épico en la vida cotidiana, una grandeza implícita en la vida moderna, es común a artistas y escritores desde Claude Lantier hasta Claes Oldenburg. Podemos recordar un punto de partida. *Work*, de Ford Madox Brown (1865),[52] epitomizaba el intento de crear una nueva iconografía para manifestar la épica del trabajo. Era un concepto nuevo, puesto que antes del siglo XIX, el trabajar manualmente era considerado denigrante, y veinte años después de esta obra, las campañas de Ruskin en favor del trabajo manual aun parecían quijotescas.

En este sentimiento enraizaba la obra anarquista. Buscaban un equivalente de lo heroico por medio de valores propios, y trataron de plasmarlo por medio de una imaginería que fuese verdadera y convincente, que delatase la injusticia social y también expresase la dignidad del trabajo.

Los anarquistas españoles apreciaron la pintura europea que trataba estos temas. Alababan los cuadros de Courbet, de inspiración fourierista y donde hay ecos de la amistad que unía al pintor con Proudhon. Otro de los artistas consagrados por los libertarios fue el belga Constatin Meunier, el escultor del proletariado, quien en una mezcla de naturalismo con lo monumental expresó el cansancio y la grandiosidad del trabajo, no sólo de obreros, sino también de artesanos, campesinos y pescadores. Suyo fue el formidable monumento al trabajo, que el gobierno belga rechazó a menos que se separase en partes.[53]

51 «Trabajos y trabajo», *Ibíd.*, 1, núm. 9 (10 abril 1904), 130.

52 El programa de esta gran composición estaba inspirado en las teorías de Carlyle contra el capitalismo.

53 Debemos mencionar el ambicioso proyecto de Rodin para su torre del trabajo (1893-1899). Una columna con relieves que van hacia arriba ascendiendo en espiral, a partir de una base formada por representaciones de oficios originados bajo tierra, hasta las más altas aspiraciones artísticas, poéticas y filosóficas, y coronada por el genio de la alegría y el amor. Debía ser más realista y concreta, universal y filosófica en su misma concepción; un poderoso himno de piedra a las profundidades y alturas de la aspiración humana. Herman Obrist diseñó otro en

Un favorito de los anarquistas españoles fue el suizo Steinlen. En una crítica artística libertaria, se lo equipara con Meunier y con Zola, elogiando que haya reproducido la vida de los trabajadores con verdad poemática, con expresión grandiosa. Se alaban varios cuadros presentados en la Exposición Steinlen de París en 1903. En uno de ellos, un orador social, con cara iluminada de apóstol, arenga a una reunión de obreros. En otro, una joven trabajadora llora alguna tragedia íntima. Otro cuadro presenta un grupo de huelguistas y al fondo una amenazadora columna de soldados. Se elogia el que este artista reproduzca con piedad y tristeza los idilios obreros, ejemplo de ello es un cuadro donde un trabajador estrecha en sus brazos a una obrera frente a un horno lúgubre que ofrece resplandores de incendio en su fondo.[54]

Los anarquistas también se inspiraron en estos temas para sus propias creaciones en las artes gráficas. Hay muchos grabados y dibujos donde se representa el aspecto épico del trabajo, la dignidad de la labor. Entonces se destacan los cuerpos fuertes de los obreros, juegos de músculos, torsos amplios, el modelado del pecho para expresar vigor. Tales matices exaltantes se pueden ver en infinidad de composiciones ácratas. *El Proletariado*, bajo las palabras «Verdad, Moral, Justicia», despliega hermosa orla alegórica con un paisaje fabril, una locomotora, los hilos del telégrafo, y al frente un obrero leyendo el periódico. Un dibujo en *Solidaridad Obrera*,[55] muestra una masa de obreros arrastrando un cañón con el nombre del periódico. Preside sobre la escena una figura alegórica: la Anarquía.

Se desarrolla en Europa por los años 1840-50, un interés por la documentación social, producido por una especie de reportaje pictórico, que siguió a la fundación del *Illustrated London News*, en 1841. Hacia el final de los años sesenta, un grupo de jóvenes artistas incluido Frank Holl, Luke Fields, y Hubert Herkomer, pintaban temas relacionados con el trabajo. Muchos de ellos contribuyeron al *Graphic*, fundado en 1869, que tenía dibujos a página completa de minas, y trabajadores industriales. La labor de esa escuela se extendió por el extranjero. Ya para 1892 muchos artistas europeos pintaban este tipo de temas sociales. En Francia, la tradición del trabajo llegó a través do Millet, y Courbet, y fue continuada por los pintores del aire libre

1902. Más tarde, Tatlin, en 1920, diseñó un monumento de inspiración semejante para la Tercera Internacional.

54 J. Pérez Jorba, «La Exposición Steinlen», 60.

55 *Solidaridad Obrera*, época 2, 4, núm. 39 (4 noviembre 1910), 1.

como Jules Bastien Lepage, y León Augustin L'Hermitte. Hacia el fin de siglo, Constantin Meunier, empezó su gran serie de pinturas y esculturas de trabajadores industriales. Antes del fin del siglo Aimé Jules Dalou y Auguste Rodin, habían modelados cientos de brillantes esbozos de todo tipo de trabajadores para sus proyectados monumentos al trabajo.[56]

En esa temática enraizan muchas ilustraciones anarquistas. En *La Ilustración Obrera* se presentaban a menudo una sección fija intitulada como la obra de Kropotkin «La conquista del pan», donde aparecían trabajadores de distintos oficios en medio de sus labores. Por ejemplo, un grabado con el guardagujas del tren. Al pie, las siguientes frases: «En la palanca que mueve su mano está la vida o la muerte. El lema de su corazón es *vía libre*. Una torpeza o un descuido, y el expreso que corre veloz, precipita su férrea masa sobre el obstáculo que trae consigo la catástrofe. En suma, un pobre obrero al que amenaza continuamente la silueta del presidio. Por dos pesetas diarias».[57]

También aparecían abundantes fotografías con temas obreristas colectivos. En una instantánea de un grupo de obreros, el pie aclara. «Es un grupo de obreros como tantos otros. Un grupo vulgar. Y sin embargo, no hay grandeza humana que la iguale. Los obreros hundidos en la zanja, encaramados en el andamio, son un monumento vivo; el único que viene resistiendo a las injurias de la edad y de los hombres; el de la honradez virgen del trabajo.»[58]

A veces, algún periódico traía una sección donde se publicaba la fotografía de algún obrero, compañero ejemplar, en su trabajo y actitud social, y la acompañaban de algunas notas biográficas. Otro intento de captar la vida proletaria en su transcurrir cotidiano la podemos ver en el curioso número que *La Revista Blanca* dedica enteramente a los niños,[59] y donde publicaba, intercaladas a poemas, cuentos y canciones infantiles libertarias, las fotografías de los hijos de compañeros anarquistas. Esta información cotidiana y familiar directa, narraba la vida libertaria de manera viva, insertada directamente como elemento de un proceso de formación ideológica.

56 Véase Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution* (Londres, 1968), 178-9.

57 *La Ilustración Obrera*, 2, núm. 62 (22 abril 1905), portada.

58 *Ibid.*, 1, núm. 41 (26 noviembre 1904), portada.

59 *La Revista Blanca*, 6, núm. 113 (1 marzo 1903). Véase también *Boletín de la Escuela Moderna* (Barcelona), 3, núm. 7 (31 marzo 1904), 78-9; un reportaje sobre la visita de unos niños a la fábrica de harina La Esperanza en Barcelona.

Es interesante el detenerse a analizar estas fotografías obreristas. En su uso, se destaca más el lastre que sufría la pintura. Este medio tradicional estaba en inferioridad cuantitativa, por su inadaptabilidad a la existencia de las masas, y cualitativa, por haber sido incapaz de testimoniar, como lo estaba haciendo la fotografía, la multiplicidad del trabajo humano. Así, estas fotografías, hacían llegar a las masas proletarias, personajes de su misma condición social, así como perspectivas modernas; fábricas, ciudades, máquinas, y los acontecimientos importantes en la vida del proletariado; huelgas, mítines, trabajos cotidianos, el enfrentamiento con la autoridad, etc. Roman Gubern comparó las grandes vistas fotográficas con los grandes planos generales de la pintura paisajista al óleo, mientras «el dibujo tendía a suplir la incapacidad instantánea de la fotografía naciente, haciéndose reportaje de acción».[60]

A veces se incluían en las publicaciones ácratas dibujos y grabados fotográficos de maquinaria. En *La Ilustración Obrera* había también una sección de título también inspirado en Kropotkin: *Fábricas y talleres*, donde además de la imagen aparecían indicaciones y explicaciones sobre maquinaria. A veces se premiaba la colaboración enviada por algún lector, como «La fragua», de Luis Ocharán, enviada desde Bilbao.[61] Estas nuevas máquinas llamaban la atención con sus formas sorprendentes y sus secretos mecánicos, estimulaban la curiosidad del receptor y su creencia en el potencial del progreso humano.[62]

En esta forma se cumplían las premisas estéticas propuestas por Proudhon, quien pedía que el arte fuese contemporáneo y describiese a los hombres en la sinceridad de su naturaleza y en medio de sus deberes cívicos, domésticos y laborales.[63]

60 Roman Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas* (Barcelona, 1974), 60.

61 *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 19 (1904).

62 No es nuestra intención en este estudio el hacer una comparación entre anarquistas y marxistas, pero tal vez cabe aquí señalar las ideas de algunos grupos artísticos marxistas como los constructivistas. Su ejemplo más conocido es el proyecto para la Tercera Internacional, diseñado en 1920 por Tatlin que recomendaría el monumento a la máquina como la mejor expresión revolucionaria de la Rusia industrial y por ende del proletariado. Véase Donald Drew Egbert, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética* (Barcelona, 1973).

63 El pensamiento estético de Pierre-Joseph Proudhon está unido a sus consideraciones sobre la crisis de la civilización occidental. La decadencia de las artes le parece la consecuencia inmediata. En *El principio del arte y su destino social* (París, 1865), habla de la muerte del arte en términos hegelianos, haciendo notar que la sociedad se separa del arte al alejarse de la vida real y hacer de él

También había secciones literarias equivalentes, como la intitulada «Monografía del salario», que aparecía en el periódico *La Propaganda* de Vigo.[64] En todas las publicaciones ácratas encontramos composiciones literarias que exaltan el trabajo del obrero. Una prosa de Gorki en *La Voz del Cantero* de Madrid,[65] «¡Pobre obrero!», prosa lírica en *El Productor*,[66] o la interesante composición «El obrero ilustrando a la sociedad» aparecida en *Bandera Social*, donde el trabajador habla así: «¡Sociedad, heme aquí a tu vista! ¡Yo trabajo; yo soy útil! Soy albañil, zapatero, carpintero, fabrico el pan, soy bracero de labranza; sin mí ni comes, ni habitas bajo techado, ni tus sabios piensan, ni visten, ni calzan.»[67] Y en *La Solidaridad:* «Lee y juzga tú, obrero mecánico que forjas, produces y pulimentas los metales, tú que produces las grandes máquinas, y los ingeniosos aparatos del progreso moderno, lee y juzga albañil paciente que al sol y al viento, que bajo las lluvias torrenciales del invierno trabajas... lee y juzga infeliz minero que vales para arrancar a la tierra sus tesoros...»[68]

Una manera para los anarquistas de amalgamar lo heroico con lo cotidiano era el seleccionar una ocupación que fuese heroica; la del minero, la del pescador. Tal es el tema de «Noche trágica» aparecida en *La Acción*, de La Coruña. En una narración lírica sobre unos pescadores muertos en una tempestad, «vidas heroicas desconocidas e ignoradas», similares a «las del minero en la mina incendiada, la del obrero agonizante en el hospital».[69]

Lo que angustia a los anarquistas en la sociedad industrial es la fealdad de la vida urbana, la aridez desoladora de los afanes mecánicos y la deshumanización del trabajo moderno. «El trabajo en las fábricas hace abstracción completa del hombre inteligente, considera al hombre como una bestia y de él aprovecha el instinto rutinario... El trabajo moderno hace del hombre el esclavo de la máquina, y éstas son ahora las tiranas de la humanidad.» Así habla Eduardo Marquina

tan sólo una diversión. Propone renovar el arte siguiendo dos caminos, uno, el de lo desconocido, y otro, volviendo a la inspiración original de todo arte auténticamente popular.

64 Véase por ejemplo, «Los tipógrafos», 2, núm. 60 (26 noviembre 1882), 2-4.

65 7, núm. 126 (1 febrero 1907), 1.

66 5, núm. 237 (20 marzo 1891), 1. Véase también «El pan nuestro», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 4 (12 marzo 1904), 53.

67 «El obrero ilustrado a la sociedad», *Bandera Social*, 1, núm. 26 (9 agosto 1885), 1.

68 «Leed y juzgad», *La Solidaridad*, 1, núm. 1 (26 agosto 1888), 1.

69 1, núm. 3 (15 diciembre 1908), 3.

en el semanario valenciano Juventud, completando: «Una verdadera civilización debe rechazar la fórmula moderna del trabajo, el trabajo es armónico cuando en él se aúnan la inteligencia del obrero y la fuerza del obrero, y será mejor dentro de esta fórmula, el que más huellas deje de la voluntad y el sentimiento del que lo hizo.»[70] Unamuno, por su parte, afirma en «Trabajos y trabajo», que lo gravoso de la labor reside en su mala distribución y su carencia de propósitos sociales. Es penoso justamente porque se ha convertido tan sólo en un medio de ganar un jornal y el obrero no percibe la eficacia social de lo que hace.[71]

En estas ideas se oyen ecos de John Ruskin, cuyas teorías fueron tan populares en el fin de siglo.[72] Era citado muy a menudo por los anarquistas: «No hay nadie como él», aseguraba *Juventud*, «tan ingenuo, tan sencillo, tan amoroso».[73] Tales teorías preconizaban la necesidad de la belleza unida al trabajo. La belleza, para Ruskin, como para Morris, era más que un ideal estético, una necesidad humana.

Los anarquistas recogen de Ruskin esa mezcla de economía, moral y estética, pero no dejan do señalar las razones económicas con mucho más precisión que Ruskin. Señalan que las condiciones existentes en el trabajo actual, son implantadas por la clase dominante: «Es necesario ahorrar y acumular; al mismo tiempo es necesario aumentar la demanda para favorecer la oferta. Por consiguiente, construyamos, inventemos máquinas tales que nos permitan prescindir en lo posible del obrero, cuya rapidez aumente y centuplique la producción; fáciles de ser llevadas por mujeres y hasta por niños...»[74]

De estas teorías ruskinianas deriva un concepto especial del trabajo en el cual se aúnan premisas espontaneístas, morales y estéticas, conectadas directamente con teorías fourieristas. El trabajo, en una organización social justa se transformaría en placer, así lo expresa J. Llunas en un escrito premiado en el Segundo Certamen Socialista, intitulado «El trabajo considerado como vínculo social y fuente do libertad».[75]

Como indica Brenan, el anarquismo de los trabajadores industriales españoles no era muy distinto del de los agrícolas. Pedían la

70 Eduardo Marquina, «El trabajo». *Juventud*, 1, núm. 4 (25 enero 1903), 4.

71 *Op. cit.*, 130.

72 Para la repercusión de las teorías de Ruskin y Morris en España, véase mi libro, *Transformación industrial y literatura en España, 1895-1905*.

73 1, núm. 4 (25 enero 1903), 4.

74 E. Marquina, «El trabajo».

75 *Segundo Certamen Socialista*, 295-8.

reducción de las horas de trabajo, más libertad, más horas libres, y sobre todo más respeto para la dignidad humana, aunque ello no conllevase, necesariamente más dinero ni un más alto nivel de vida en términos materiales. Tan sólo pedían el poder llevar una vida decorosa, honrada y sin miserias.[76] Entre escoger un nivel más alto de vida o un mayor número de horas libres, escogían lo segundo, y no por preferir la ociosidad, sino porque el anarquismo español, en esencia, profundamente ascético, enfatizaba los valores espirituales sobre todo confort material. Así, Ricardo Mella, protesta contra la división del trabajo, esa labor «de bagatela», pues el ejecutar una misma y limitadísima función, cansa y atrofia el cuerpo y el espíritu.[77]

Sin embargo, los anarquistas sí aceptaban los beneficios producidos por las máquinas, con la condición de que ello no derivase en una mutilación de la dignidad humana ni en perjuicio de la labor del obrero. De hecho, su fe en la ciencia y la tecnología es parte esencial de su ideario, y el optimismo ácrata se basa en creer en la posibilidad de transformación de las condiciones de vida gracias al progreso de la maquinaria. Ésta será capaz de producir abundancia, salud, confort. «¡Qué magnífico triunfo!», exclama Mella: «Se arranca de las entrañas de la tierra, a enormes profundidades, cuantiosas riquezas... Nubla el sol la densa humareda de millares de fábricas... y apenas nos percatamos... de que el hombre ha creado una existencia nueva.»[78]

La protesta que se hace contra la tecnología tiene fundamentos económicos. La maquinaria está acaparada por el capital, y por ello, ésta ha sido para el pobre, constante causa de sufrimientos; paros, privaciones y trabajo doloroso. Si la ciencia se encaminara debidamente, postula Tárrida del Mármol, la máquina sería la gran aliada del obrero.[79] Por estas razones, con nitidez, Lluria distingue en *La humanidad del porvenir*,[80] «La máquina contra el obrero», capítulo en el que estudia el paro derivado de la industrialización, y «La máquina a favor de la humanidad», capítulo siguiente, en el que describe cómo la naturaleza misma, que ha planteado el sistema social,

76 Brenan, Gerald, *The Spanish Labyrinth* (Nueva York-Londres, 1960), 196-7.

77 «El trabajo repulsivo», *Ciencia Social*, 2, núm. 2 (junio 1886), 262-5.

78 Cit., por Álvarez Junco, *Op. cit.*, 99.

79 *Problemas trascendentales*, 112-18.

80 (Barcelona, 1906.) Ambos capítulos fueron publicados con anterioridad como folletos separados.

lo lleva a su solución lógica, con la colectivización de las industrias altamente mecanizadas.

En esta actitud, se llega a aceptar con entusiasmo la máquina y la fábrica, y su temática se convierte en un punto de partida para cantar el porvenir humano, «Loada sea la máquina, el vehículo más potente de la Revolución», dice Teobaldo Nieva,[81] y se lee en *El Rebelde* de Zaragoza: «¡Salve, máquina, brazo poderoso del progreso que empujas a la humanidad a su redención!»[82]

Ya Donald Egbert ha señalado las conexiones obvias entre la estética anarcosindicalista y la futurista.[83] Como el grupo de Marinetti, los poetas anarquistas cantan el maquinismo, y exaltan la fuerza obrera, oscura y potente en su tosca exhuberancia. Es una belleza nueva, moderna, dinámica, de intensidad viril, llena de pasión y propósito.

Recordamos a Marinetti no sólo en esta emoción del trabajo de la que habla en su primer manifiesto futurista, sino también en temas como el del poema «La huelga» de José Muñoz San Román:

> Quedaron en quietud las férreas máquinas
> en silencio martillos y poleas,
> el yunque frío, y el taller desierto,
> sin humo la arrogante chimenea.
> Extinguióse la lumbre de la fragua,
> extinguióse el vapor en las calderas.[84]

Marinetti, en su libro *Le Futurisme*, alababa como tema poético la descripción de la huelga.

Tal visión del trabajo los reconcilia con la vida moderna. Ahora perciben la vida laboral como un impulso lleno de coraje, preñado de voluntad y dirigido hacia algo, ultimadamente maravilloso. Los horrores del hoy se transforman y transfiguran ante las imágenes del mañana.

En «El sueño de la esclava» de Antonio Apolo, aparecido en el *Almanaque de la Revista Blanca*, se postula la transformación del mundo; en términos tecnológicos, la utopía anarquista:

81 *La química de la cuestión social...*, 158.
82 Cit. por Álvarez Junco, *Op. cit.*, 179.
83 Egbert, Donald, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe* (Nueva York, 1970).
84 *Solidaridad Obrera* (Gijón), 2, núm. 16 (14 mayo 1910), 2.

Los dolores, el llanto ya no existen,
pasaron la miseria y el oprobio
...
grandiosas maravillas veo ahora,
hijas del mundo nuevo: son emporios
las artes, las industrias y las ciencias
...
por dondequiera las fábricas funcionan,
trabajan sin cesar los altos hornos,
gigantes chimeneas muy gallardas
que arrojan negro humo vaporoso
son las lenguas que dicen orgullosas
que el Dios Trabajo ha ocupado el trono.[85]

Son visiones de ese paraíso terrenal que no sólo implicaba para los anarquistas la justicia social, sino la eliminación de las taras que impiden el florecimiento de los ideales humanos. El optimismo libertario, fundamental en su ideología, asoma entonces en la estética del trabajo. En esas ciudades industriales se está gestando el eterno destino humano, se está forjando el nuevo sueño, que ya, como llamada milenaria, se percibe a través de la miseria y el humo de los barrios industriales.

85 *Almanaque de La Revista Blanca y Tierra y Libertad para 1904*, 324.

V

El Proletariado Militante

«Noto un vacío, siento la falta de una lucha, me corroe un deseo interno de poner mis fuerzas al servicio de algo Grande, de un Ideal merecedor de ofrendarle hasta la vida en su holocausto.»

Así habla un obrero a su compañera en un cuento publicado en *El Látigo*, y ella responde:

> —Tú mismo... me has hablado a mí de la Anarquía, de su perfectibilidad, de la Verdad, Bondad y Belleza que atesora, de los hombres que a su defensa dedican su vida entera, de la satisfacción interna que experimentan sus mártires, de la necesidad de difundir sus doctrinas para bien de la Humanidad... y tan convencido ha quedado mi cerebro con tus razones... y tanto ha sentido mi corazón... que (¡por qué negarlo!) he decidido dedicar todas mis fuerzas, todas mis energías, toda mi ciencia, todo mi arte, toda mi existencia a la propaganda y difusión de la Idea. Y, levantándome resueltamente, me dijo: —¿Quieres acompañarme? ¡Ya no varío!

El autor-narrador concluye el cuento: «Siguió una escena indescriptible de Amor y Poesía, que terminó, uno en los brazos del otro, *jurando* no separarnos jamás del camino que conduce al jardín de Acracia, dispuestos a pisar con firme planta los espinos que encontráramos.»[1]

El tono de este pasaje revela el fervor con que los proletarios españoles abrazaban el anarquismo. Era ésta una conversión no sólo ideológica, sino mayormente moral y aun mística. En el nuevo credo, los conversos a la Idea comprometían toda su forma de vida. Su esperanza se fundamentaba en trabajar por la Anarquía, y por ello, dedicaban sus reservas de energía a la propagación del ideario. Una vez iluminado, el nuevo libertario pasaba a engrosar las filas del proletariado militante.

La toma de conciencia anarquista venía como verdadera revela-

1 Zoais, «Jazmines».

ción. El convertido era deslumbrado por la Idea; alegría y compendio del credo anarquista. Tal experiencia se describe con un vocabulario basado en la súbita aparición de una luz divina: «¡Salve, oh reverberación hermosa que ahuyentas las tinieblas con tus refulgentes rayos!»[2] «¡Bendita seas, luz monstruosa, de inusitada fulgurantez!»[3]

La Idea representaba la revelación de un nuevo mundo moral, alentado por la ciencia y el progreso, invencible y verdadera. Así lo podemos ver en los siguientes versos de José María Blázquez de Pedro, escritor desde la cárcel Modelo de Madrid:

> La Idea es pujante, no siente fatiga,
> ni cae ni desmaya;
> ...
> fulgura constante, loca de ardorismo
> por dar la batalla;
> ...
> Ella se remonta en rápido vuelo
> a regiones altas.
> Ella es perdurable, pues del Infinito
> es la semejanza.
> Ella es fuerza y vida, y ninguna cosa
> la muerte le causa.[4]

La adopción del credo libertario siempre tuvo un carácter fuertemente emocional, religioso y moral. El entusiasmo generado por Fanelli desde su llegada a España, hizo que las adhesiones al movimiento fuesen verdaderas conversiones. Son reveladores algunos párrafos de *El proletariado militante*, donde Anselmo Lorenzo narra el encuentro de los jóvenes obreros españoles, con el delegado italiano:

> Era éste un hombre como de 40 años, alto, de rostro grave y amable, barba negra y poblada, ojos grandes negros y expresivos, que brillaban como ráfagas o tomaban el aspecto de cariñosa compasión, según los sentimientos que le dominaban. Su voz tenía un timbre metálico y era susceptible de todas las inflexiones apropiadas a lo que expresaba, pasando rápidamente del acento de la cólera y de la amenaza contra explotadores y tiranos, para

2 Zoais, «Luz» (a modo de vuelo ideal), *El Látigo*, 1, núm. 9 (28 diciembre 1912), 1.

3 «La idea», *Espartaco*, 1, núm. 3 (25 noviembre 1904), 1.

4 José María Blázquez de Pedro, *Pensares*, 9.

adoptar el del sufrimiento, lástima y consuelo, según hablaba de las penas del explotado, del que sin sufrirlas directamente las comprende o del que por un sentimiento altruista se complace en presentar un ideal ultrarrevolucionario de paz y fraternidad.

Lo raro del caso es que no sabía hablar español, y hablando francés que entendíamos a medias algunos de los presentes, o en italiano que sólo comprendíamos un poco por analogía, quien más quien menos, no sólo nos identificábamos con sus pensamientos, sino que merced a su mímica expresiva llegamos todos a sentirnos poseídos del mayor entusiasmo. Había que verle y oírle describiendo el estado del trabajador, privado de los medios de subsistencia por falta de trabajo a causa del exceso de producción: después de exponer con riqueza de detalles la desesperación de la miseria, con rasgos que me recordaban al trágico Rosi, a quien tuve el gusto de admirar poco tiempo antes, decía: — *¡Cosa horrible! ¡espaventosa!* y sentíamos escalofríos y estremecimientos de horror. Parangonaba luego situación tan triste con la de los parásitos de la sociedad que monopolizan la riqueza y la producción para entregarse a la malicie y a la holganza, y si de ese vicio huyen para manifestarse inteligentes y activos, abusan de la riqueza, extreman la explotación y la usura y sólo piensan en acumular riquezas, y esa descripción nos indignaba en sumo grado. Mostrábanos, por último, los efectos de la unión obrera internacional, conducida por la resistencia y por el estudio, llegando a ser fuerza neutralizadora de la soberbia capitalista y fundamento de una ciencia económica verdadera, que corregirá los absurdos que la preocupación, la rutina y la ignorancia han considerado como fundamentos sociales, dándoles sanción legal, y nos los representábamos reemplazados por instituciones racionales y dignas que protegerían el derecho natural de todos los individuos, sin que nadie viviese vejado, ni hubiera quien fundase su bienestar sobre la desgracia y la ruina de su igual, y entonces una dulce esperanza nos animaba, elevándonos a las sublimes alturas del ideal.[5]

Esa atmósfera de intenso emocionalismo, al denunciar la maldad del mundo capitalista, y la esperanza mesiánica del futuro perduró en toda la historia del movimiento. Un escritor del socialismo, el Barón de Laveleye, comentó una temprana asamblea libertaria. «Generalmente tomaban lugar en iglesias abandonadas. Desde los púlpitos los oradores atacaban todo lo que antes se había exaltado allí

5 Anselmo Lorenzo, *El proletariado militante* (Barcelona, 1902), 2 vols. citamos de la edición Vértice (México, s.d.), 19-20.

mismo: Dios, religión, sacerdotes, riquezas. Había muchas mujeres presentes, sentadas en el suelo, tejiendo o amamantando a sus hijos, como si fuese un verdadero sermón.»[6]

El fervor retirado a la iglesia lo ponían los proletarios en su adopción de la Idea, y ésta se perpetuaba en el pueblo. Algunos de ellos hablaban como apóstoles, otros se expresaban con una rara mezcla de fervor y racionalismo. Como ya hemos hecho notar, para los libertarios, el anarquismo tenía mucho de movimiento religioso. La creación de un nuevo mundo vendría no sólo mejorando las condiciones materiales de los desposeídos, sino a través de la resurrección moral de aquellas clases aún no contaminadas por la codicia. De hecho, la posición antirreligiosa de los ácratas es muy significativa por su propia virulencia. Brenan, comentando las muchas iglesias quemadas por los libertarios durante la guerra civil considera que para ellos, la iglesia católica era mucho más que un obstáculo contra la revolución: era fuente del mal, corruptora de la vida con su dogma del pecado original, blasfema contra la ley natural y traidora a las doctrinas de Cristo.[7]

Un fervor religioso permea todo el ideario ácrata, patente en su forma misma de expresión. A pesar o tal vez debido a la antirreligiosidad de los anarquistas, encontramos en su literatura una gran influencia de las Escrituras. Sus mismas críticas a la fe católica los hacía accesibles a la influencia de la Biblia como fuente de inspiración poética. Ese estilo permea hasta los más doctrinales ensayos, con la vigorosa aserción de una religión. Era común el desmitificar los misterios del catolicismo, se hablaba en nombre del sentido común contra la Trinidad, la Encarnación, la Resurrección y la Redención, pero a la vez se adquiría una nueva fe; la fe en la justicia, la igualdad y la libertad, la fe en la posibilidad del advenimiento de la sociedad perfecta.

Sistemáticamente se expresaban las actitudes revolucionarias por medio de formulaciones cristianas. El pecado original de la humanidad es la autoridad; se llama paraíso a la sociedad post-revolucionaria. Se rinde culto a las Mártires de Chicago, Jerez o Montjuich. Se exhorta la solidaridad, con expresiones cercanas al Evangelio. Las frases bíblicas se utilizan en esa literatura no como ornamentos externos convencionales, sino como interpretación alegórica y social. «La caridad cristiana llámase hoy solidaridad, el amor al prójimo

6 Cit. por Brenan, *Op. cit.*, 141.
7 *Ibid.*, 169.

fraternidad humana.» Los nuevos dioses son Libertad, Justicia y Verdad, y sus santos y mártires se llaman Angiolillo, Bresci, Caserio, Reclus, siendo el Cristo Redentor la Revolución Social, el demonio causante de todos nuestros males «la maldita burguesía» y «el país de la anarquía» el país anhelado; «muriéndose hoy por la humanidad, en fin, en lugar de morir por la causa de Dios».[8] Se cita a San Pablo,[9] se contraponen las enseñanzas del Cristo a la corrupción de la Iglesia. Se elogia «la pura doctrina evangélica de Jesús», traicionada por la Iglesia Romana. En un poema «dirigido a la clase obrera», «El Mesías moderno», Borrás y Matas exhorta al trabajador para que cumpla con la labor iniciada por Jesús.[10] Se equivale a Cristo con el proletario. *El Corsario* lo describe como «hijo de humilde carpintero y de una virtuosa mujer... que predicaba la verdadera moral..., que decía que todos los hombres eran iguales ante Dios... que condenaba la hipocresía... que enseñaba a sus discípulos que no tuviesen dos mudas de calzado ni más trajes que uno... y que comprendió que no había amor, que no había igualdad, que no había justicia en aquella sociedad de fariseos e hipócritas».[11]

También se observa en la literatura anarquista el simbolizar determinados conceptos. Así, Babel y Babilonia, son símbolos de la depravada sociedad burguesa; Sinaí es el del progreso; Carmel, la verdadera montaña; el Nazareno es el desheredado.[12] Leviatán, el gigante milagroso, es imagen de la revolución.

Muchas veces, desde luego, este vocabulario puede acudir sin que el poeta se dé cuenta de su significado y origen bíblico directo, por su poder sonoro y evocador y aun aliterativo. En general esas imágenes se convierten en paradigmas del bien y del mal, con algo de efecto exotista, al ser alusivas a lejanos lugares o a poderosas figuras históricas. Un buen ejemplo es la prosa de M. Manzano aparecida en *Al Paso*. Se habla aquí a favor de unos presos confinados en «inquisitoriales mazmorras». Esos mártires levantan la frente ante los verdugos animados por la fuerza sublime de su ideal:

8 «Barriendo escombros», *Anticristo* (Algeciras) (3 marzo 1906), 3-4 y (19 mayo 1906), 2-3.

9 Véase *La Protesta* (Sabadell), 2, núm. 47 (6 julio 1900).

10 F. Borrás y Matas, «El Mesías moderno», *Tierra y Libertad*, 1, núm. 9 (22 septiembre 1888), 2. Véase también *El botón de fuego*, 180-81, la sustitución de los pecados capitales y virtudes cristianas por valores de la moral libertaria.

11 «El Calvario», *El Corsario*, 3, núm. 98 (17 abril 1892), 2-3.

12 Donato Lubén, «Miserias humanas», *La Revista Blanca*, 5, núm. 92 (15 abril 1902), 634-5 y «Noticias varias», *El Corsario*, 4, 2.ª época, núm. 202 (21 febrero 1895), 4.

> La Anarquía, luchadora palanca de los veinte siglos en que *Juez* sentenció al de Galilea impulsado y amedrentado por la furia y salvajismo de los Príncipes y Sacerdotes de la Judea... Ordenó la colocación en lo más alto de las conciencias y de la historia el INRI de las ideas precursoras de la anarquía... desde entonces, se perdonan los asesinos, los Barrabás, y se persiguen los Mártires de los Gólgotas, los buenos, los humanos, los hombres libres que no se sujetan al servilismo, a la explotación del hombre contra el hombre, ni rinden culto a la idolatría, dañando a todos por el bien propio.[13]

Hay además en la retórica ácrata numerosos incidentes bíblicos adaptados simbólica y metafóricamente. Se prefieren aquellos donde se logra un poderoso clímax o antítesis. «Último esfuerzo» compara al obrero con Lázaro:

¡Despierta, obrero del siglo XIX!
¡Sal de tu tumba, oh Lázaro de las modernas edades!
¡Sí, sacude la catalepsia que te producen la explotación y la miseria!
¡Abandona el sudario con que te han envuelto las brumas de la ignorancia, que empiezan a disiparse al calor del radiante sol del progreso y apréstate a ser hombre!
¡Sé hombre![14]

Conviene citar aquí ciertos pasajes del *Evangelio del Obrero*, escrito en 1872 por Nicolás Alonso Marselau, ex seminarista granadino, que se publicaría en 1889. Muchos años después de que Marselau hubiese abjurado de sus ideas revolucionarias ante la corte de don Carlos e ingresado en la Trapa. Según este folleto, el Obrero, «hijo del trabajo, de la miseria y de las lágrimas», tenía la misión de redimir a la humanidad. Sermoneaba a sus prosélitos: «Felices vosotros, los trabajadores de esta sociedad, los que lloráis la injusticia social, los esclavizados, los perseguidos, vosotros sois la luz del mundo, esparcíos, no os juntéis ni hagáis pacto con amos o maestros...» Aseguraba que con más dificultad entraría un rico en el reino de la Justicia que un camello por el ojo de la aguja. El obrero es tentado tres veces por el rico, cuyas propuestas rechaza, porque «no sólo de pan vive el hombre», pronuncia el Sermón de la Montaña, predica el abandono de las riquezas terrenales, envía a sus apóstoles por el mundo a que agrupen a los trabajadores solidaria y revolu-

13 M. Manzano, *Al Paso*, 1, núm. 5, 2.ª época (16 diciembre 1909), 1.
14 «Último esfuerzo», *Bandera Social*, 1, núm. 1 (15 febrero 1885), 1-2.

cionariamente, se transfigura en el Thabor del Primer Congreso Regional de Barcelona. El obrero llega a Madrid, donde es juzgado y condenado por los Padres de la Patria. Allí, «el Sumo Sacerdote Sagasta» firma la sentencia: la crucifixión, ordenando que se inscriba en su patíbulo la leyenda: «La utopía filosofal del crimen.» Ésta es la frase desdeñosa o inculpatoria con que el entonces jefe de Gobierno había calificado a la Internacional en 1871; después de su muerte, el crucificado resucita, sus seguidores se multiplican y organizan, y se anuncia la Revolución, «para entrar en el goce que nos promete el Obrero Internacional».[15]

La incorporación de giros religiosos al pensamiento revolucionario anarquista se manifestó de manera especial en la producción de una profusa literatura de características muy peculiares. Ésta se basaba en la simbiosis o adopción de estructuras del cristianismo — credos, evangelios, decálogos, catecismos — a la expresión de creencias anarquistas. Esa utilización de formulaciones dogmáticas cristianas formó para ellos un recurso dialéctico adecuado para manifestar, también dogmáticamente, los principios de la nueva fe.

Clara Lida trazó los antecedentes de este tipo de literatura a credos republicanos y antimonárquicos que datan de 1812,[16] pero en los años que estudiamos esas composiciones se multiplican entre los libertarios. Podemos citar como ejemplo un «Credo socialista revolucionario» aparecido en la *Federación Igualadina:*[17]

> Creo en el Socialismo revolucionario. Todo Poderoso, fomentador de la Agricultura, de la Industria y del Comercio, y en la Anarquía, su querida hija, compañera nuestra, que es y ha sido perseguida por los políticos burgueses, y nació del seno de la verdad; padeció bajo el poder de todos los gobiernos, por los que ha sido maltratada, escarnecida y deportada; descendió a los lóbregos calabozos y de ellos ha venido para emancipar al prole-

15 Partes de este Evangelio aparecieron en *La Solidaridad*, en los siguientes números: 2, núm. 42 (16 junio 1889), 3-4; 2, núm. 44 (7 julio 1889), 3-4; 2, número 46 (14 julio 1889), 3-4; 2, núm. 53 (15 septiembre 1889), 3-4; 2, núm. 54 (22 septiembre 1889), 3-4; 2, núm. 55 (5 octubre 1889), 3-4; 2, núm. 57 (12 octubre 1889), 3-4.

16 Clara Lida, «Literatura anarquista y anarquismo literario», 360-66.

17 «Credo socialista revolucionario», *La Federación Igualadina*, 2, núm. 87 (3 octubre 1884), 3. Clara Lida en «Literatura anarquista y anarquismo literario» cita un «Credo de la Mano Negra» hallado en 1883. Cuatro años después apareció un «Credo judío», *El Socialismo* (Cádiz) (1 agosto 1887), 8, escrito por los «compañeros hebreos de East London».

> tariado y está sentada en el corazón de los Anárquico-Colectivistas, y desde allí juzgará a todos sus enemigos; creo en los grandes principios de AUTONOMÍA, FEDERACIÓN y COLECTIVISMO; detesto los privilegios, la propiedad individual y los políticos perdurables.

Al igual que los credos, los evangelios y catecismos tenían una larga tradición, desde principios de siglo habían sido utilizados con propósitos didácticos por economistas, historiadores y escritores como Say en Francia y Ackerman en Inglaterra. En 1865, Bakunin prepara su *Catecismo revolucionario* para sus compañeros de la alianza secreta anarquista. Entre los ejemplos libertarios españoles podemos mencionar *El Botón de Fuego, catecismo anarquista,* por López Montenegro, que funcionaba como el catecismo a base de preguntas y respuestas doctrinales:

> ¿Qué es el ateísmo?
> — La adoración de la verdad o sea, amarnos como hermanos los 1.430 millones de personas que vivimos en la Tierra.
> ¿Qué es anarquía?
> — Gobernarse cada uno a sí mismo, o no haber gobierno político.[18]

No faltan tampoco las bienaventuranzas que predica el obrero en la obra de Marselau: «Felices vosotros, trabajadores y pobres de esta sociedad, porque cesarán vuestras fatigas el día de la Justicia que se acerca... Felices vosotros, los que ahora lloráis la injusticia social, porque el día llega en que vuestro llanto se convertirá en alegría, y la paz reinará en vuestras conciencias.» Hemos encontrado también un curioso «Decálogo capitalista», en *La Protesta* de Valladolid:[19]

> I. — Ámate a ti sobre todas las cosas
> II. — No jures ni prometas contra tus intereses, y si lo haces, no cumplas tu palabra
> III. — Santifica el día que hagas un buen negocio.
> ...

Este decálogo, se resume, según los autores en un solo mandato, «Antes yo, después yo y siempre yo».

Toman los anarquistas también, fundamentalmente de la Biblia,

18 *El botón de fuego,* 95.

19 «Decálogo capitalista», *La Protesta* (Valladolid), 1, núm. 5 (2 septiembre 1899), 3.

un profetismo muy directamente comparable al del antiguo testamento. De ese tono derivan un peculiar lirismo además de un mensaje mesiánico y didáctico. Al igual que los profetas, la utopía anarquista se basa en la visión del mundo ideal de donde será exterminado todo el mal moral. Es la utopía ácrata una visión del triunfo del bien, y como los profetas, los libertarios predican, apostrofan, arengan a la humanidad para llegar a ese perfecto futuro. De hecho, la idea del progreso libertario afianzada no sólo en ecos bíblicos sino también en las doctrinas contemporáneas evolucionistas, conjura una visión del progreso llevado a cabo no sólo por avances científicos, sino también por una sucesión de triunfos y disciplinas morales y de sacrificios; camino de perfección hacia el ideal. De allí las imprecaciones constantes contra la moral declinante de la sociedad, el tono bíblico y catastrófico manifestado por frases trágicas o pesimistas, fórmulas bíblicas de maldición o por efusiones místicas extáticas; cascadas de palabras y de imágenes que brotan como visiones proféticas en frases cortantes o sentencias elípticas.

La obra del proletariado militante consistiría necesariamente en una lucha, la formación de un solo frente donde se alineara el ejército proletario. Para ello, la expansión de las ideas era el arma anarquista fundamental. Tenemos testimonio de la agitación entre las masas trabajadoras; conferencias, mítines, formación de sociedades, «no queda ciudad, villa ni aldea sin una o varias sociedades obreras que, con rapidez vertiginosa, congregan en sus filas a la totalidad de la población proletaria y a buen número de pequeños propietarios y comerciantes», constata Díaz del Moral.[20] *La Tramontana* declara con satisfacción que ya no existe lugar en Cataluña donde no haya casino ni colectividad, que no tenga veladas artísticas-literarias «donde se gustan ideas y pensamientos provechosos para la civilización».[21]

La propaganda era activísima. Enviados de agrupaciones recorrían los pueblos avivando el fuego sagrado. Se celebraban diariamente uno o varios mítines. Cada obrero se convertía en un agitador. Periódicos, libros y folletos de propaganda circulaban profusamente. La masa analfabeta oía arrobada la lectura de la Buena Nueva, y escuchaba con delectación las peroraciones de improvisa-

20 Juan Díaz del Moral, *Op. cit.*, 114.

21 «Costums obreres», *La Tramontana*, 8, núm. 382 (18 mayo 1889), 1. Véase también Teobaldo Nieva en *Segundo Certamen Socialista*, 290: «La Asociación debe ir siempre seguida por la agitación, por la palabra, por el periódico, por el folleto, por el libro, por la resistencia enérgica, por la acción decidida contra todo lo que nos estorba».

dos oradores. Los centros obreros reunían casi a diario a sus huestes, y se congregaban con frecuencia en asambleas y congresos donde se trazaban programas de acción común.

La lucha se llevaba a cabo en todas partes, en todos los campos, la revolución era una, y colaboraban a ella el científico que descubría las leyes naturales, el literato que estudiaba las pasiones humanas, el filósofo que sentaba las leyes racionales y derribaba prejuicios teológicos, el artista que se rebelaba contra la burguesía. Pero sobre todo, dice *El Despertar*, hay que tener siempre en cuenta que no basta pensar, no basta escribir, débese también realizar. «Pensadores y artistas los ha habido siempre en nuestras agrupaciones», pero ante todo eran organizadores y agitadores.

> Abandonan su bufete o su estudio por el club, dejan de producir escarceos literarios, para escribir proclamas, de imprimir libros para insurreccionar al pueblo..., Bakunin, Fanelli, Cafiero, Farga Pellicer, Oteiza, Albarracín, y tantos otros... No se les hallaba en las bibliotecas ni en las academias, ni en los bufetes; se les encontraba en los círculos, en los grupos, en las sociedades obreras, propagaban, organizaban, agitaban. Así lograron convencer, agrupar y revolucionar al elemento sano e inteligente, reunir a su alrededor la juventud generosa y a la vejez precavida, y a los trabajadores manuales y a los obreros intelectuales. El periódico, la hoja suelta, el meeting popular, el periódico de batalla, las huelgas, las rebeliones del pueblo, fueron la característica... Eran ante todo militantes.[22]

La exaltación do la acción social se llevaba a cabo no sólo como norma de existencia humana, sino también como una más ancha apertura de idealismo benéfico y fervor altruista. En la estética del anarquismo español se percibe una llamada a la acción perpetua, a la constante renovación del esfuerzo social. De allí, en novelas, dibujos, cuentos, la exaltación de un tipo de vida, que conlleva el esfuerzo ardiente y heroico, del valor de la existencia energética del proletario activo. El ideal no se encontraba en la quietud y el confort, en los ensueños y el éxtasis, en la resignación y la apatía, sino en la acción. En un diálogo de Antonio Cruz, un proletario da cuenta a otro de la constitución de un centro obrero. Su interlocutor es trabajador inconsciente que sucumbe a la labor agotadora: «Uno sale rendido del trabajo, y no tiene ganas de nada más que de acos-

22 «La Federación Internacional Socialista-Anarquista Revolucionaria», *El Despertar*, 5, núm. 115 (30 abril 1895), 2.

tarse o, cuando más, dar una vuelta en verano, para tomar el fresco, porque en las habitaciones, como son tan estrechas, y apenas tienen ventilación, se ahoga uno». El militante le responde apropiadamente: «Pues a mí me sucede lo mismo; pero hago un esfuerzo, y el rato que puedo me escapo. Aunque uno no lea mucho, discute con los amigos; y éste dice una cosa, aquél otra, siempre se aprende.» Los grupos de obreros siempre terminan riñendo en las tabernas — concluye —, donde el alcohol juega el principal papel. La respuesta es la asociación, «¿por qué no hacer una prueba?», le propone.[23]

Justamente porque la cultura obrera no era un mito ideológico sino transformación de la realidad, los momentos de su desarrollo coinciden exactamente con los de su lucha por emanciparse. La cultura obrera está donde estaban naciendo nuevas formas de organización autónoma y en cierta forma, nuevos núcleos de vida colectiva. Era común el unirse en grupos, asociaciones, sociedades, federaciones, o bajo formas algo disimuladas; círculos de recreo o lectura. La información sobre la constitución de nuevos grupos y sus actividades se detallaba en los periódicos libertarios; a veces en secciones especialmente dedicadas a ello.

> Con el título de «Cultura y Rebelión» varios compañeros de Badalona han organizado un grupo anarquista.
>
> Algunos camaradas jóvenes de Játiva muchos de ellos afiliados hasta hace poco en los partidos políticos avanzados, acaban de constituir un grupo libertario bajo la denominación «Juventud Ideal», los propósitos que abrigan los compañeros que componen esta nueva agrupación no pueden ser más excelentes: divulgar la literatura anarquista entre la masa obrera; celebrar veladas, conferencias y mitines en donde se expongan nuestros grandes ideales; ayudar.[24]

A veces son noticias más breves, pero siempre recogiendo información de todo el país hasta de sus rincones más apartados: «En Jerez se constituyó el grupo libertario con el nombre 'Universo Acrata', en Granollers 'El Porvenir', en Arcos de la Frontera los grupos 'Esperanza' y 'No Más Cadenas'.» El grupo esperantista «Libero», «se propone empezar una campaña en pro de ese idioma internacional».[25]

23 Antonio Cruz, «Cuestión palpitante», *La Revista Blanca*, 4, núm. 7 (15 julio 1901), 57-9.

24 «Noticias y comunicaciones. Nuevos grupos», *Acción Libertaria* (Madrid), 1, núm. 9 (18 julio 1913), 1.

25 *El Corsario*, 4, núm. 147 (9 abril 1893), 4; Solidaridad Obrera, 4, n.° 47 (30 dic. 1910), 2; *Suplemento a La Revista Blanca*, núm. 54 (19 mayo 1900), 4.

Tenemos noticias de cientos de esos grupos, que se mantenían en contacto a través de periódicos y viajes de propaganda. Los nombres de estas agrupaciones eran ya por sí mismos la manifestación de una doctrina, una especie de grito de guerra de ese proletariado militante: en Galicia, «Angiolillo, grupo de negadores», «Ni Dios ni Patria, grupo libertario», «La Destrucción, grupo anarquista», «Germinal, centro de estudios sociales»; en Asturias, «La Aurora Social» en Oviedo, «Germinal» en Gijón; en Barcelona «Alba Social», «El Despertar» en Palafrugell; «Gorki» en Valencia; «Los Incansables» en Mahón; «Ravachol» en Sevilla; «El Nuevo Día» de Morón; «Solidaridad» en Algeciras; «La Emacipación» en Gallarta; «Sedientos de Libertad», y muchos otros más igualmente expresivos.

La actividad más importante de los grupos anarquistas eran los mítines. Solían reunirse para tratar asuntos de actualidad; huelgas, boicots, pedir la libertad de compañeros presos, hacer campañas, etc. Muchos concurrían acompañados de sus compañeras. Al final, se solían hacer colectas en socorro de compañeros necesitados o presos o para atender a los gastos de las reuniones. El tono de los discursos era violento. Se hablaba del triunfo de los ideales, de la lucha contra la burguesía, de los males del capital.

En un poema de *La Alarma* se revela el celo apostólico que alentaba a esos oradores:

> Al gran meeting ansiosos confluyen
> vomitados por ígneo volcán
> Muchedumbres de obreros que sienten
> De justicia vivísimo afán
>
> Sobre lava de seres que hierven
> con su sordo imponente rumor
> Se destaca la noble figura
> De anarquista elocuente orador
>
> Con acento cortado incisivo
> atacando el feroz capital
> otro y otro orador patentizan
> que es inicuo, absorbente, letal [26]

El arte anarquista también da cuenta del valor y la importancia estratégica de mítines, reuniones y periódicos, de clubes y asociaciones obreras. Buenos ejemplos de ello son «La causa proletaria», fo-

26 *La Alarma* (Sevilla), 1, núm. 1 (22 noviembre 1884), 3.

tografía de M. López, «Tertulia de Obreros» y «Última hora» de Graner.[27] En *El mitin* de Opisso, el pie captaba bien el fervor religioso que poseía a la concurrencia: «La frase brota de labios del orador con zigzag de relámpago. Y caen en las conciencias vírgenes, como semilla en tierra fértil. Un grito de redención sube a todos los labios, las manos se funden en el aplauso, es el himno del ideal.»[28]

Era común también el celebrar veladas conmemorando alguna fecha del calendario ácrata: La comuna, la toma de la Bastilla, el 11 de noviembre. Allí se leían discursos, poemas, ensayos, y se completaba la velada con números musicales a cargo de conjuntos de guitarras o corales. Son muy curiosas las crónicas de esos acontecimientos.

> El 5 del corriente se celebró la velada literato musical mensual en la Cervecería de la Calle del Jardín, revistió el acto la belleza de costumbre. Muchísima concurrencia, expansión indecible y abundante propaganda anárquica en prosa y verso, que a cada paso arrancaba nutridas salvas de aplausos. El brillante sexteto «La Juventud Desheredada» ejecutó el programa de su repertorio con una destreza y una perfección incomparables, pareciendo los queridos compañeros trabajadores que lo constituyen verdadera banda de profesores.
>
> También al día siguiente tuvimos el placer de oír en el propio local el concierto dado por el niño Angel Sancho Lucía, que acompañado por su señor padre, es un verdadero prodigio musical. En la lira horizontal, en la guitarra, en el tambor y en un juego de palillos de madera, ejecutó trabajos tan admirables y de tan copioso raudal de armonía, que nadie daba crédito a lo que escuchaba y veía, tal era la vertiginosa rapidez de ejecución del niño Sancho, el vigor y precisión de sus notas y la dulzura y sentimiento que en todas ellas revelaba. El entusiasmo de los oyentes rayó en el delirio porque, sin ningún grado de ponderación, es el niño Sancho de lo más delicado que hemos escuchado en música.
>
> No hay que decir que con placer hemos observado que padre e hijo veneran nuestra clase e ideas, a las cuales, con preferencia dedican sus inspiraciones.[29]

27 *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 17 (11 junio 1904), portada; *Ibid.*, 1, núm. 6 (9 abril 1904), portada; *Ibid.*, 1, núm. 3 (5 marzo 1904), portada.

28 *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 2 (27 febrero 1904), portada.

29 *Los Desheredados*, 5, núm. 211 (11 junio 1886), 3. Véase también *Ibid.*, 5, núm. 207 (14 mayo 1886), 3; *El Productor*, 5, núm. 265 (24 septiembre 1891),

En ciertas ocasiones especiales, el local se decoraba de manera muy elaborada. En una de esas reuniones en San Martín de Provensals, el escenario estaba «adornado caprichosamente» con banderas entrelazadas de todas las regiones. En el centro destacábase una bandera roja desplegada, y a ambos lados dos grupos de banderas de las repúblicas americanas, suiza, francesa y portuguesa. Cerca ya del proscenio aparecía una mesa con dos candelabros, cubierta de rojo paño, que es el que servía para los oradores y compañeros. Hubo lectura de trabajos, coros: «La Lira Martinense», que cantó gratis, y les fue regalada una hermosa corona de laurel artificial «impregnada de magníficos botones de oro, de la que pendía un hermoso lazo de gro rojo, en el que se leía en letras doradas: Los obreros socialistas al coro La Lira Martinente, reconocidos».[30]

La Alarma de Sevilla reseña una «Velada en honor a los Mártires de Chicago»: «El local estaba simétrica y caprichosamente adornado con los retratos de los Mártires de Chicago, Bakunin, Proudhon, Roig y algunos otros apóstoles y mártires del socialismo y una alegoría revolucionaria ejecutada por los compañeros presos de Bilbao. Infinidad de coronas y banderas negras y rojas con inscripciones alusivas al acto complementaban aquel bello recinto.» Comenzó el acto con la lectura de varios documentos y entre ellos un himno revolucionario de un compañero preso en Bilbao. El presidente invitó a todos los concurrentes a que hicieran espontáneas manifestaciones de sus sentimientos en la forma y modo que cada uno pudiera. La asamblea se disolvió al grito de: «¡Viva la Anarquía! ¡Viva la Revolución Social!»[31]

Había también conciertos, excursiones y giras por alguna región para hacer propaganda libertaria.[32]

3; *La Protesta* (Sabadell), 2, núm. 48 (13 julio 1900), 3; *Ibíd.*, 2, núm. 50 (27 julio 1900), 2; *La Bandera Roja*, 2, núm. 18 (1 enero 1889), 2; *El Corsario*, 3, número 102 (15 mayo 1892), 3; *Acracia*, Suplemento al núm. 5 (18 marzo 1886), hablando de la velada en conmemoración de la Comuna en el Teatro Rivas de Barcelona, donde se leyó el poema *La Revolución* de Llunas.

30 *El Grito del Pueblo* (San Martín de Provensals), 1, núm. 1 (10 julio 1886), 5.

31 *La Alarma* (Sevilla), 1, núm. 1 (22 noviembre 1889), 2. Véase también *La Bandera Roja*, 1, núm. 8 (11 agosto 1888), 2-3 y Emanuel J. Antonio, *Obrero, anarquízate* (Barcelona, s.d.).

32 Véase *Acción Libertaria* (Madrid), 1, núm. 9 (18 julio 1913), 4. Excursión de propaganda anarquista por la región vascongada, y *Suplemento a La Revista Blanca*, núm. 54 (15 mayo 1900), 4. En Gijón, gira en la mañana, mitin, en la tarde gira campestre al monte de Corona, en la noche, velada literario-

Son importantes las campañas que se hacían a favor de presos como la llevada a cabo para lograr la revisión del proceso de Montjuich, que dio origen a *La Revista Blanca*. Terminó con la liberación de los sobrevivientes. *Tierra y Libertad* de Madrid, primero semanario, después diario, ligó su nombre a la campaña pro presos y al amparo de esa lucha fueron levantando nuevamente la voz y articulando sus fuerzas dispersas los trabajadores de Barcelona, Madrid, y Andalucía.

Algún acontecimiento importante podía servir para manifestar y difundir las ideas anarquistas. Es conmovedora la narración que del entierro de Pi y Margall hace Pedro Vallina en sus memorias.[33] Cuenta este viejo militante, que Salvochea marcó la pauta a seguir con estas palabras: «Contra la voluntad de las autoridades llevaremos el cadáver a la Puerta del Sol y de allí a los barrios bajos, donde el pueblo nos seguirá y el homenaje puede resultar con la quema de algún convento por el alma de don Francisco.» A los libertarios les pareció buena la propuesta y se dirigieron a la casa mortuoria donde ya empezaba a congregarse una inmensa multitud. Estaban allí muchos anarquistas y de ese grupo se destacó el equipo encargado de llevar a cuestas el féretro. «Nunca he visto multitud tan numerosa rindiendo con tanto fervor tributo de admiración al recuerdo de una persona querida», exclama Vallina. «Puede decirse que todo Madrid acudió a la emocionante cita.» Arrancó la comitiva, y cuando llegaron a Cibeles, los obreros que llevaban el ataúd, anarquistas, como se ha dicho, en vez, de dirigirse al cementerio, tomaron por la calle de Alcalá arriba en dirección a la Puerta del Sol. «El momento fue tan crítico como emocionante, pues mientras los cordones de policía se atravesaban en la ruta, el pueblo, guiado por Salvochea, proseguía adelante y ante actitud tan enérgica y decidida, el jefe de policía creyó más prudente evitar un choque en aquella circunstancia.» Vallina detalla la trayectoria del cortejo hasta que, al anochecer, llegaron al cementerio civil donde se dio sepultura a los restos de ese ídolo de los anarquistas ante una multitud silenciosa y compungida. Un obrero rompió el silencio gritando: «¡Viva la Anarquía!», y la concurrencia le hizo eco.

Salta a la vista la similaridad de estos acontecimientos con los narrados por Pío Baroja en las últimas páginas de su novela *Aurora Roja*, al describir el entierro del héroe anarquista Juan. Es muy posible

musical donde se leyeron varios trabajos, entre ellos uno de Ricardo Mella. Luego hubo una parte musical a cargo de un orfeón obrero.

33 Pedro Vallina, *Mis memorias*, II (Caracas, 1968), 57-8.

que Baroja se haya inspirado en las crónicas periodísticas de los funerales de Pi y Margall, pues se percibe en la novela un indudable paralelismo con esos acontecimientos. No hay que olvidar además, que el entierro tuvo lugar en 1901, y que *Aurora Roja* fue publicada en 1904. La proximidad de las fechas hace muy verosímil esta suposición.

Una relación novelística de la vida militante la encontramos en *Entre Jaras y Brezos*. El carácter episódico de la publicación permite seguir con detalle la vida de un proletario militante. Encontramos al viejo obrero, Maximiliano Picornels, revelando al joven artista los incidentes de una existencia dedicada a la anarquía.

> Desde que tuve uso de razón y empecé a comprender el mundo, estudié todo cuanto pude y me permitían mis ocupaciones. Los males sociales me llegaban al alma, y me propuse combatir los vicios y las injusticias donde quiera que existiesen. He sufrido mucho por esta causa, ya que pudiendo crearme una familia que me amase y me asistiera en las enfermedades del cuerpo y del espíritu, la desprecié por abarcar la gran familia humana. A ella he consagrado toda mi vida; una vida colmada de privaciones, de insomnios, de fatigas y de tormentos cruentísimos. He pasado largos años encerrado en las estrechas y solitarias paredes de una cárcel por defender la justicia y el derecho; y en mitad de la carrera de mi existencia me encuentro otra vez libre, si *libre* puede llamarse el que para poder vivir tiene uno que sufrir arbitrariedades de alcaldes y concejales estúpidos, abusos de una empresa tiránica y absorbente, y el odioso látigo de capataces y contratistas sin educación, sin honor, sin conciencia y sin vergüenza.[34]

En los capítulos siguientes se da a conocer la historia completa de Maximiliano. Excelente obrero, maestro ajustador en los talleres de una mina, es hijo de Barcelona, y, como tal, representante de esa ciudad política, comercial, trabajadora y núcleo de las clases obreras ilustradas. Había sido educado en la doctrina republicana y entró desde temprano a formar parte de una sociedad de obreros. Allí estudió a los filósofos que habían escrito sobre la propiedad, los derechos políticos, la libertad y la justicia y desde muy joven se destacó por los discursos que pronunciaba y que el pueblo aplaudía con frenesí. Maximiliano se convierte poco a poco en ídolo de los trabajadores, los pobres y los oprimidos, y por su parte, con aplicación y estudio, nutre su alma de ideas redentoras. Cada vez que escuchaba

34 *La Revista Blanca*, 6 (marzo 1903), 638-9.

los aplausos que la multitud le brindaba tras un discurso o una conferencia, creía «entrever, no muy lejano, el verdadero reinado del amor y la fraternidad universal, y su alma toda se dilataba por el espacio infinito en pos del ideal grande, divino y redentor». El tono de la novela, al describir estos ideales, adquiere matices religiosos. Maximiliano habla con «voz de Sibila para los obreros, los cuales lo amaban como los apóstoles a Jesús».[35]

A causa de un violento discurso antipatronal, Maximiliano es encarcelado, y cuando lo volvemos a encontrar, en la mina con Arístides, ha envejecido mucho, pero ni las privaciones ni el presidio lo han hecho desistir de sus ideas. En cuanto queda en libertad, piensa inmediatamente en hacer algo por el pueblo; una sociedad de obreros. Para ese fin se hace corresponsal de varios periódicos anarquistas. Consigue un local para el centro, donde se discuten los problemas, organizan conferencias, y se difunde la ilustración y la cultura entre los hijos del trabajo. Pide a Arístides que lo ayude en su misión de organizar a los proletarios. A la larga es despedido de la compañía, y resiste con estoicismo los problemas que le acarrea la existencia que ha elegido; cuando los obreros pretenden declararse en huelga para protestar contra la arbitrariedad de su despido, no lo acepta, y rechaza también el ofrecimiento que le hacen sus compañeros de pasarle una parte de sus sueldos. Se hace vendedor de periódicos, no limitándose a la propaganda en ese solo pueblo, «iba más allá; salía a los pueblos circunvecinos y aldeas, llevando siempre bajo el brazo un centenar de periódicos, que repartía entre las clases populares, y con la letra impresa y la palabra hablada conseguía exaltar los ánimos de todos».[36]

En la vida del viejo militante de esta novela, así como en muchas otras existencias ejemplares de obras literarias y artísticas anarquistas, se hace patente el hecho fundamental de que las metas libertarias eran mucho más amplias y sus enseñanzas mucho más personales que todo lo que puede incluirse bajo la denominación general de política. Los libertarios nunca cometieron el error de los socialistas al considerar como meta fundamental el logro de un nivel de vida material más alto. El anarquismo era una forma de vida. Para los individuos implicaba un ideal y un comportamiento cotidiano. Para la colectividad ofrecía la noción de un nuevo mundo fundado en principios morales.

35 *Ibid.*, 5, núm. 90 (15 marzo 1902), 574.

36 *Ibid.*, 575. Véase además, Federico Urales, *Mi vida* (Barcelona, 1929-1930), 3 vols.

Se señala la inextricable unión de elementos éticos y praxis revolucionaria. Se trataba de obrar para construir una sociedad mejor, y ello conllevaba la obligación moral de actuar y vivir de acuerdo con ciertos postulados. Por ello, se apunta a la construcción de una moral, tanto en sus postulados teóricos como en el comportamiento cotidiano. El prototipo de líder anarquista, personaje central de muchas narraciones ácratas demuestra estos principios. Al tener una ascendencia moral sobre sus compañeros, tendría que ejemplificar un tipo de vida con su conducta en la calle, en el taller, en su casa, en las huelgas. Así se contrapone como símbolo, a la moral corrupta del burgués.

El personaje está perfectamente delineado en la novela de Anselmo Lorenzo *Justo Vives*. Esta obra postula un doble plano: el de la lucha de las clases obreras por su emancipación, y el de la lucha del individuo por romper el cerco antivital de la moral cristiana burguesa y vivir de acuerdo con una moral racional, humanitaria y libertaria. Estos dos planos aparecen entretejidos en la vida de Justo Vives, cuyo nombre es alegoría del ideal que preside su existencia. En esta figura, Anselmo Lorenzo, considerado como un santo laico, por los suyos, plasma su ideal humano: «Antes que anarquista hay que ser justo, para que luego resulte lógico que por ser justo se es anarquista.»[37] Así, la vida de Justo Vives simboliza la lucha entre el mundo viejo, condenado a la extinción y el nuevo mundo que alborea.

El argumento de la obra es sencillo. Un joven carpintero, falto de medios de vida, predicador y practicante de una nueva ética, se ve obligado a abandonar su pueblo porque, «franco y libre en sus ideas, chocan con la casi prehistórica y fosilizada moralidad de sus paisanos». A su madre le cuenta su ideal de una virtud activa, revolucionaria. Se traslada a la capital vecina en busca de trabajo, y allí se apasiona por las ideas anarquistas y entra en una sociedad de obreros donde se convierte en líder activo. Se opone a los convencionalismos de un partido llamado obrero y en un primero de mayo es puesto en la cárcel.

Junto con las nuevas ideas libertarias Justo Vives conoce por primera vez el amor, y su amada cae seducida por un tenorio de oficio. El amor de Justo es símbolo nuevamente de la lucha de clases y de la diferencia moral entre burgueses y proletarios. «Justo Vives veía claramente que la pasión que por Pepita sentía era avasalladora y dominante. En el objeto de su amor consideraba simbolizada aquella tremenda cuestión social por cuya solución trabajaba con febril em-

37 *Justo Vives*, 58.

peño desde que se inició en la lucha emprendida por el proletariado militante, porque a sus ojos Pepita era una víctima del régimen social.»[38]

En esta novela, como en otras del mismo tipo, se entreteje la trama amorosa a la lección social. Por una parte, la novela es una crónica de la organización y lucha obrera. En los capítulos del plano colectivo vemos a los obreros organizarse en asambleas democráticas, marchar a la huelga por el pacto de las ocho horas, celebrar la fiesta de 1.° de mayo y exigir con firmeza sus reivindicaciones de clase. Vemos también la brutal represión de la clase dirigente. Por otra parte, los capítulos del plano personal, son pequeños tratados de una nueva ética, basada en la razón, en la justicia, la libertad y el amor. Como en el plano social, a los intereses del capitalismo se oponen aquí los del proletariado militante a la moral burguesa. Justo y la exburguesita terminan amándose con un amor nuevo lleno de fe en las ideas libertarias. Termina la novela en el Registro Natural de la Sociedad de Carpinteros donde van a contraer matrimonio libre el anarquista Justo Vives y la exburguesita Pepita, seducida por uno de su clase y elevada a la dignidad por un proletario.

En general los anarquistas presentan siempre o casi siempre al obrero como figura positiva. No gustan de mostrarlo com lumpen, y allí tienen que despojarse de su gusto por el naturalismo. No es sorprendente que tuviese más éxito entre ellos la novela *Germinal* que *L'Assomoir*. No les gustó de ésta la pintura de los obreros aplastados por pesado atavismo, embrutecidos por el exceso de labor, llevados al alcoholismo por el penoso trabajo. El obrero de la obra libertaria no está embrutecido; tiene coraje, instinto de lucha, conciencia de sus derechos. En otro capítulo hemos señalado las descripciones físicas de los enemigos del pueblo. No es menos específica la retórica descriptiva del proletariado militante. Maximiliano, de *Entre jaras y brezos* posee un noble rostro, de frente espaciosa, «marcada por los surcos de la idea, del sufrimiento y del martirio». Su mirada es reveladora de su moral, se ve «el genio de los grandes revolucionarios, de los excelsos redentores, de esos muchos héroes anónimos descendidos de los espacios celestes a las miserias del mundo y que la historia, injusta con ellos, no quiere conservar en sus páginas porque mueren en el combate».[39] Una descripción similar completa un dibujo de un viejo obrero por Graner: «Viejo surcado de arrugas... es un

38 *Ibid.*, 83.

39 Antonio Muñiz, «Entre jaras y brezos», 639.

gran soldado de las filas trabajadoras que llegó al término de la jornada.»[40]

La fuerza de las ideas que profesa magnifica en tal forma a este personaje que lo convierte en símbolo, en portavoz de la nueva moral. Uno de los rasgos más característicos es su forma de expresión. Se lanzan en largos monólogos a decir, directa y explícitamente sus juicios morales y sociales sobre el mundo. Parece que el autor se olvida por momentos de la narración para seguir esa formulación de principios. Véase el siguiente diálogo entre Justo Vives y su madre:

> — ¡Ay, hijo mío! *Abandonamos nuestro pueblo porque en él se nos había privado de los medios de subsistencia*, y aquí, que los habíamos hallado buenos y con cierta felicidad, nosotros mismos nos creamos los obstáculos.
>
> — *Juzga usted muy superficialmente las circunstancias que nos rodean y que obran sobre nosotros de una manera fatal e ineludible.*[41]

El mensaje social de la obra se recibe a través de largas tiradas doctrinales. El héroe libertario comunica directamente esos conceptos y no brotan de los pliegues de la narración.

Los héroes militantes se expresan con un lenguaje que tiende a lo inflado y sentencioso. Pretenden así investir las premisas con un sentido de memorabilidad y dignidad. Se fuerza constantemente el tono, buscando la elevación de la expresión: «Ni desconozco los derechos de la propia personalidad ni pretendo imponerme a nadie, lo que deseo es que todos se enaltezcan por el pensamiento y no se sometan a la rutina ni se anulen por el abandono.»[42] Se ve una predilección por la circunlocución. Intentaban decir las cosas no normal, sino anormalmente, prefiriendo muchas veces lo artificioso a lo natural.

Asimismo, la fisonomía moral de ese personaje no emerge sólo de su comportamiento, ni del juego móbil de los acontecimientos, sino también de la enunciación de una serie de pensamientos ideológicos. De allí que los personajes no sean figuras vivas y calientes, entran en escena con una buena parte de su personalidad definida y juzgada. Para trazar los contornos de esa figura, el autor echa mano de conceptos ideológicos. Es una fórmula imaginaria de una ideología que

40 *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 4 (12 marzo 1904), portada.
41 Anselmo Lorenzo, *Justo Vives*, 76.
42 *Ibid.*, 29.

resume y emblematiza y que al tomar una forma estética perdura en la memoria del lector.

En la creación del proletario militante como personaje literario y artístico los anarquistas pueden abordar un tema que les apasiona; la únión del bien con la fuerza y no con la debilidad. Así, en estas obras el tema del desheredado; el hombre bueno pero débil, se ve desplazado por el del proletario, dotado de tenacidad inagotable, hombre que no desmaya ante la adversidad y en quien se reflejan los profundos procesos de una nueva época. Estas figuras de proletarios forman una galería de almas generosas, rectas, fuertes, tenaces, en las que se revela una alma grande y una poderosa fuerza. Maximiliano, en la novela antes señalada, no se desalienta ni siente pánico ante la vida, por el contrario, los golpes hacen que ponga en tensión sus energías y sus facultades mentales, hacen que oponga resistencia y encuentre su fuerza en la solidaridad humana y la fraternidad.

El capitalismo no conseguirá someter al pueblo ni quitarle su dignidad ni su integridad. A esa conclusión nos llevan esas obras. Justo Vives evidencia en su nombre mismo la nueva función de ese personaje positivo, haciendo suyo un tema que antes era exclusivamente romántico; la capacidad moral del hombre de ofrecer resistencia, luchar y oponerse al mundo burgués, realizando la hazaña de su trabajo, sosteniendo el orgullo de su clase y la fidelidad a sus principios. Es, al contrario del desheredado, un héroe fundamentalmente activo, que no sufre pasivamente la adversidad. Su fuerza está en su clase y en su lucha; en ser proletario militante.

En un diálogo con su madre Justo opone esta filosofía a la resignación cristiana y a la pasividad. «Es, querida madre, que hay una bondad pasiva y que yo llamo cristiana, que consiste en sufrir el mal sin resistencia creyéndose libre de toda complicidad en él; y otra virtud activa y revolucionaria que juzga la pasividad como una complicidad indirecta, que se concede a cambio de una tranquilidad relativa.» Para Justo no todo el mundo se inspira en el egoísmo ni toda bondad revolucionaria es quijotismo inútil, para probarlo basta recordar los sacrificios de «muchos individuos generosos en bien de todos, que como única recompensa obtuvieron la ruina, la persecución y la muerte».[43]

Éste es el mensaje de un cuento de Azorín aparecido en *Ciencia Social* de Buenos Aires.[44] Una noche el autor sale de su casa después

43 *Ibid.*

44 José Martínez Ruiz, *Ciencia Social* (Buenos Aires), I, núm. 2 (marzo 1897), 19-21.

de haber estado leyendo horas y horas «preocupaba su mente una obra de sociología donde se criticaba la sociedad actual». El autor pasa revista a todas las instituciones sociales llegando a la conclusión de que en toda esta sociedad, la trama misma de nuestra vida social se mantiene por la violencia de los más y por la debilidad y la inercia de los menos. Tiene razón el que ha escrito ese libro piensa Azorín. «¿Es que nosotros debemos permanecer quietos esperando que los acontecimientos se desenvuelvan por sí solos? Nada más erróneo.» Pensando en eso pasa revista a los desheredados, a las víctimas: «obreros pálidos, ojerosos, inclinados sobre las cartillas, escribiendo sin cesar, difundiendo la verdad por todas partes, consumiéndose poco a poco por la fiebre del trabajo. Y veía a los que consagran su vida a la madre Tierra y viven encorvados sobre el surco, y a los que dejan la vida en las galerías de las minas y mueren aplastados por las moles de tierra». Por una «natural asociación de ideas», pensaba también en las figuras de los grandes revolucionarios; «pasaba Proudhon, grave, silencioso, terco en sus ideas demagógicas; pasaba Bakounine, fornido, gigantesco, corriendo a través de toda Europa, fugitivo de Siberia, condenado a muerte, apóstol en los meetings, filósofo en sus libros, propagador tenaz de sus doctrinas». En ese momento se acerca un mendigo que le pide una limosna. Él se la niega, le vuelve a pedir y le vuelve a negar. En ese momento Azorín responde al mendigo con un tremendo bofetón. Inmediatamente el mendigo se abalanza sobre él, lo arroja por tierra y le quita el reloj y todo el dinero que llevaba. El escritor le grita, «¡Así, así se hace! ¡Caridad no, derecho! ¡Eres un hombre!»

Lo que hicieron los anarquistas es infundir en el retrato del proletario militante la intuición de un destino, la idea de que el trabajador ocuparía en la gran corriente de la historia un puesto tan vital como el que antes había ocupado el maestro, el soldado, el noble, y en esa misma época, el capitalista. En esos personajes, se encuentra el sentimiento de seguridad que produce la conciencia de que a través de los procesos históricos ya en marcha, llegará la definitiva liberación del trabajo.

Además, exploran otros campos de experiencia estética; la acción colectiva, la poesía de la organización, el drama de la fuerza laboral. Son muchas las obras ácratas donde se ve el impulso colectivo. Tienen talento para el tratamiento de grupos y multitudes: mítines, huelgas, reuniones de obreros para discutir puntos de interés común. En obras como *Justo Vives*, por ejemplo, no hay nada humano en el personaje central. Este, enorme, estóico, grandioso, se convierte en símbolo mag-

nífico de una idea, pero un curioso sentido colectivista permea esa obra y es fuente de su concreto realismo.

A pesar de la pobreza psicológica de esos personajes, sería falso asegurar que los anarquistas perdían de vista al individuo, puesto que su ideal era justamente una sociedad donde se respetara la libertad del hombre, y sus visiones de una humanidad triunfante y próspera tienen como núcleo al individuo. En las más típicas expresiones del espíritu colectivo, pretenden intuitivamente, y aunque con torpeza, amalgamar dos nociones: la unidad y la masa. Así, en *Justo Vives,* por ejemplo, la misma secuencia de los capítulos hace que grupo e individuo recurran y alternen en cercana sucesión.

Unidad y multiplicidad es el intento que se percibe. Por una parte, aunque a menudo el grupo o multitud de obreros se trata como si fuese una entidad homogénea, nunca se pierde el sentido de que esa entidad está compuesta por miriadas de unidades coordinadas en la unanimidad de propósito y de acción. Por otra parte, en la figura individualizada; el proletario militante, encontramos a un personaje de psicología sumaria, de pocos o ningunos matices, pero animado por una voluntad constante de justicia que inspira sus nobles escenas y réplicas magníficas. Su sombrío estoicismo lo acerca al arte de Meunier. Su impasibilidad ante la adversidad lo agranda porque su fuerza se enraiza en ideales colectivos. Lo que más impresiona en esa figura es su visión profética. Son hombres que en ese momento ven acción, dinamismo, y movimiento, en estructuras y procesos por otros considerados como estáticos.

Se puede ver en la figura de *Justo Vives* la austera moral predicada por los libertarios. Eliminaban necesidades materiales, y con fervor revolucionario despreciaban a una burguesía indiferente, codiciosa e hipócrita. La moral de esa clase les escandalizaba. Justo, Maximiliano, libertarios ejemplares, son ascéticos y puritanos, como corresponde al modo de vida ácrata, que implicaba el despojarse de necesidades que en realidad son superfluas e innecesarias. Los anarquistas trataban de suprimir el vino y aun el tabaco y el café. Mella escribía que en Sevilla, con su enorme Centro Obrero, se impuso de tal suerte la moralidad en las costumbres, que se tuvo por desterrada la embriaguez. «Ningún obrero hubiera osado entonces, ni se le hubiera permitido presentarse embriagado a las puertas del gran caserón popular.» [45]

45 Cit. por Diego Abad de Santillán, *Op. cit.*, 313. En la biblioteca de la Escuela Moderna se publican las siguientes obras: Letourneau, *Evolución de la*

Esa campaña antialcohólica también tomó cuerpo en las obras literarias. «¿Me conocéis?», se intitula una composición en *El Látigo*. «Yo soy el principio de todas las alegrías, el compañero de todos los goces, el mensajero de la muerte, el príncipe que gobierna al mundo... trastorno los matrimonios, hago nacer en el corazón los pensamientos criminales, mancho los hogares... Yo acabo con las familias, las persigo de generación en generación... Yo aspiro a convertir el mundo en un hospital o en un manicomio.» Esta composición construida en forma de un acertijo, termina con la solución, una sola frase cortante y rotunda que resume todo: «¡Yo soy el alcohol!» [46]

«La Buena Semilla», un «cuento subversivo», publicado en *Germinal* de La Coruña, refiere el caso de un matrimonio que se desintegra por causa del alcoholismo. La mujer, un día, invitada por una amiga, concurre a un mitín anarquista donde se señalan los estragos de la bebida, desde el punto de vista sociológico, social y económico, «¡trazando con maestría singular el cuadro que ofrece un alcohólico generando seres raquíticos, neuróticos, atacados de idiotismo o de estupidez, candidatos a la tuberculosis, a la consunción por miseria orgánica!...». El marido, aconsejado por su mujer deja el vicio y toma como costumbre el concurrir a un centro obrero. «Aquella noche fue la primera que dejó de ir a la taberna, y a partir de entonces... su ocupación favorita, su mayor placer, consistía en el estudio de las doctrinas anarquistas, que llegó a abrazar pronto y de las que luego fue gran propagandista, ofreciéndose con su ejemplo palmar la muestra de la fuerza regeneradora de tan sublimes ideales.» [47]

Los anarquistas se oponían también a las peleas de gallos y a los toros. Por ejemplo, «Críticas ajenas» de Jacinto Benavente, en *El Libertario*, [48] ataca las corridas de toros y la iglesia que las promueve.

moral (1902-10 aprox.); Kropotkin, *La moral anarquista* (1903); Reclus, *Los orígenes de la religión y la moral* (1908), Biblioteca El Productor. En Sempere, Proudhon, *La sanción moral y la moral de las ideas* (Valencia, 1910), Tolstoi, *El alcohol y el tabaco* (Barcelona, s.d. pero anterior a 1910); Hamon, *Psicología del socialista anarquista* (Valencia, 1895), en Sempere, trad. J. Prat.

46 D. I. F., «¿Me conocéis?», *El Látigo*, 1, núm. 2 (21 septiembre 1912), 3.

47 «La buena semilla» (cuento subversivo), *Germinal* (La Coruña), 2, número 24 (22 julio 1905), 2. Véase también, A. L., «Hazaña cooperativa» (cuento), *Espartaco*, 1, núm. 1 (11 noviembre 1904), 3; *Salud y Fuerza*, 1, núm. 1 (noviembre 1904), 5. También «La taberna», *El Corsario*, 3, núm. 115 (14 agosto 1892), 1; «¡Cuánta bestial», *Ibíd.*, 2ª época, 6, núm. 203 (28 febrero 1895), 2.

48 Jacinto Benavente, «Críticas ajenas. Las corridas de toros», *El Libertario* (Gijón), 1, núm. 12 (26 octubre 1912), 2-3; «A los toros», *Los Desheredados*, 3, núm. 116 (16 agosto 1884), 4; en *La química...*, 53, contra la barbarie de los toros, a favor del café y del tabaco.

En la ética libertaria está firmemente enraizada la idea de despojarse de necesidades que en realidad son superfluas e innecesarias. Hay intrínseco en el anarquismo un ascetismo fundamental. El anarquista es alguien muy próximo a formas de vida «naturales». Su actitud hacia la comida, casa, sexo, y en general hacia las necesidades humanas, es simplemente, que todas ellas pueden ser satisfechas una vez que las leyes naturales de la sociedad se despojen de los impedimentos de la sociedad contemporánea. Ese naturalismo les llevaba a ciertas actitudes como el vegetarianismo y las preocupaciones higiénicas.

Sobre todo en el sur de España, las masas anarquistas habían sido ganadas por el vegetarianismo, y por el naturismo. En «A propósito del vegetarianismo», aparecido en *Espartaco*,[49] se escribe: «Uno se admira al leer sobre las guerras, pero ¿no hay una causa entre estos crímenes y la alimentación de esos verdugos? Se han acostumbrado a ponderar la carne sangrienta como generadora de salud, de fuerza y de inteligencia... ¿Hay acaso una diferencia tan grande entre el cadáver de un buey y el de un hombre?» Según el artículo, «la sangre llama a la sangre y contrastan obviamente las costumbres mansas y dulces de los vegetarianos, con la fiereza de los bebedores de sangre», los vegetarianos reconocen la solidaridad y afección que unen al hombre con los animales. Los alimentos que más se adaptan al ideal de belleza ácrata son los huevos, los granos y las frutas.

Su ascetismo se extendía también al sexo. Los anarquistas creían en el amor libre. Todo, hasta el amor, tendría que ser libre. El amor es, para ellos, por naturaleza un sentimiento espontáneo, y cualquier tentativa de reglamentarlo es desastrosa. El amor libre era la solución, puesto que el matrimonio era la imposición de un contrato cohercitivo sobre la libertad humana. J. Montseny resume: «El matrimonio ha de ser un pacto que caduca al cesar el móbil que hace pactar: el amor. Con aquella libertad y esta ley, los celos, si son algo, son el dominio de la preocupación sobre la razón.»[50] Se tradujo al español el libro de M. Ribot, *La herencia psicológica*,[51] donde se postula que dos seres que se aman con voluntad firme y libre responden mejor

49 Eliseo Reclus, «A propósito del vegetarianismo», *Espartaco*, 1, núm. 2 (18 noviembre 1904), 1.

50 J. Montseny, «Destellos», *El Corsario*, 6, 2.ª época, núm. 203 (28 febrero 1895), 1.

51 (Barcelona, 1900.) También Ch. Albert, *El amor libre* (Madrid, 1900); A. Naquet, *Hacia la unión libre* (Barcelona, 1909); Tolstoi, *Amor y libertad* (Madrid, 1901).

a la procreación que dos personas que sean indiferentes y permanezcan unidas por lazos legales.

La literatura libertaria se inspiró en este tema. Hay muchas obras literarias: *Dolora* de Felip Cortiella,[52] «Amores prohibidos», en *El Corsario*,[53] y «Amor vedado» en *El Porvenir del Obrero*.[54] Dos bonitos dibujos sin firma en el *Almanaque de la Revista Blanca y Tierra y Libertad* ilustran su tratamiento artístico. En uno de ellos, una mujer vestida de negro, arrodillada en un parque llora con la cabeza apoyada en un banco. El pie del dibujo declara: «Amó a un moralista que quiso casarse como Dios manda y la abandonó a los tres meses de casados, ¡Pobrecita!».[55]

El otro es también explícito. En una florida pradera se pasean dos enamorados tomados de la mano. Al pie del grabado, el diálogo:

> — ¿Me quieres?
> — Te quiero.
> — ¿Me querrás siempre?
> — Siempre.
> — Pues, ¿por qué no nos casamos?
> — Porque temo dejar de quererte si te hubiera de querer por fuerza.[56]

Ello no implica, ni mucho menos que el amor libre tuviese por corolario forzoso el desorden y la orgía. Por el contrario, los anarquistas eran puritanos. A las acusaciones que se les hacían de que querían convertir la sociedad en un verdadero lupanar, contestaban indignados que la prostitución era justamente un efecto de la sociedad capitalista.

Hemos visto que los anarquistas eran acendrados feministas, y pretendían que la mujer ocúpase su lugar en la lucha social. En general, como se ha visto en *Justo Vives*, la relación amorosa anarquista se veía siempre en un sentido de compartir los ideales ácratas. Es significativo el hecho que se llamase «compañera» a la mujer anarquista con quien se emprendía la vida en común. Por lo demás, toda relación conyugal o familiar estaba también enfocada en un contexto libertario.

52 (Barcelona, 1903.)

53 *El Corsario*, 2.ª época, 5, núm. 161 (28 septiembre 1894), 1; *Ibid.*, número 162 (4 octubre 1894), 1.

54 Palmiro de Lidia, «Amor vedado», *El Porvenir del Obrero*, núm. 81 (16 noviembre 1901), 3.

55 *Almanaque de la Revista Blanca...*, *para 1904*, 93.

56 *Ibid.*, 22.

En «Esbozos sociales», un diálogo entre dos mujeres. El marido de una de ellas está muy comprometido en la acción obrera, el de la otra no, sale de la fábrica y va a la taberna, le pega, deja sin dinero y sin comer a la familia. La desafortunada a su amiga: «¡Usted sí que tiene suerte! ¡Qué orgullosa debe usted estar con el señor Pepe! Le quieren todos sus compañeros, le escuchan como más entendido, y le respetan...; ¡y hasta le llaman socialista y anarquista!» Pero en el problema también la mujer es culpable. Ella se conforma con servir en la casa del patrón y comer las sobras que le regalan, no tiene conciencia social. Al terminar el diálogo, la mujer del anarquista se va pensando que «la degradación y el rebajamiento de los carácteres es una terrible enfermedad contagiosa del proletariado, si no incurable, dificilísima de curar, débese en gran parte a la mala dirección dada al sentimiento puramente individual que en todo ser germina, y muy especialmente en la mujer que en sus afectos y en sus voluntades es exclusivista». Y saca la conclusión adecuada de su propia suerte, «¡qué dichosa soy con que mi Pepe me haya hecho comprender que la redención de uno no se realizará sin la redención de todos!».[57]

Algunos anarquistas predicaban el control de la natalidad amparados por teorías maltusianas. Se aducían para ello razones económicas obvias: el Standart de vida mejor que puede tener una familia proletaria con menos hijos. Pero también se subrayaba que el tener muchos hijos equivalía a producir en serie esclavos para la explotación burguesa. «Yo no quiero dar hijos a los burgueses»,[58] se dice en «El capitán Arana». Se llegó a acuñar un curioso slogan: «¡Huelga de vientres!» título del libro de Bulffi.

La Biblioteca Salud y Fuerza editaba obras destinadas especialmente al control de la natalidad. Entre ellas, Juan de l'Ourthe, *Crescite et multiplicamini;* J. Rutgers, *Las guerras y la densidad de población;* Faure, *El problema de la población. Generación consciente, Anatomía, fisiología, preservación científica y racional de la fecundación no deseada,* era una obra ilustrada con 25 grabados y figuras anatómicas, aparatos y objetos de preservación.[59] Mateo Morral, en sus

57 «Esbozos sociales», *Revista Social,* 1, núm. 6 (14 julio 1881), 2-3.

58 «El capitán Araña», *El Nuevo Maltusiano* (Barcelona), núm. 4 (1906), 29-30.

59 *Generación consciente* (Barcelona, 1908). Otros libros publicados eran *Malthusianismo y neomalthusianismo* de M. Devaldés; *Inmoralidad del matrimonio* de R. Chaughi; L. Bulfi, *Exposición de doctrinas neomalthusianas;* P. Robin, *La mujer pública,* y otras obras de este escritor, algunas de ellas traducidas por J. Prat.

campañas maltusianas por España, solía regalar estos folletos a las obreras. El más famoso de estos volúmenes era *Huelga de vientres* de Luis Bulfi, que alcanzó en 1903 su octava edición.

Algunos de los periódicos ácratas eran neomaltusianos, por ejemplo *La Nueva Idea* de Gracia, que explica con detalle en su tercer número «La ley de Malthus». *El Nuevo Maltusiano* apareció en 1906.[60] Pero la más interesante era *Salud y Fuerza*, revista mensual de la Liga de la Regeneración Humana. Estaba dirigida por Luis Bulffi, representante en España de la Federación Universal de la Regeneración Humana. Apareció en 1904 en Barcelona y duró varios años. La revista traía una mezcla de informaciones anticonceptivas, ilustradas con abundantes grabados, y ensayos y grabados relativos al ideario ácrata.

Una de las secciones más interesantes de esa publicación estaba reservada al grabado. Se publicaba un grabado alusivo a las ventajas del control de la natalidad y se hacía un concurso entre los lectores, premiándose a quien mejor lo explicara por medio de un ensayo publicado en el número siguiente. Uno de esos dibujos[61] está dividido en dos partes. En una de ellas se muestra a una familia obrera con muchos hijos, todos se abrigan bajo un paraguas rotulado con la palabra «Jornal». El agua que cae sobre el paraguas tiene también pequeños rótulos que indican, «inclemencia social», «degeneración», «miseria», «crimen», «pauperismo», «hambre». Como esa familia tiene muchos hijos, algunos no quedan cubiertos por el paraguas. Por el contrario, la otra parte del dibujo muestra una familia sonriente y feliz. Tiene sólo dos hijos, y el paraguas los cubre por completo.

Otro grabado[62] mostraba un chorro de agua que cae en un cubo con el dibujo del mapa terráqueo. El agua está rotulada con la palabra «Procreación», y el cubo está lleno de agujeros por donde sale el agua. Cada escape se rotula con ciertas palabras, «tuberculosis», «hambre», «guerra», «emigración», «muerte prematura», etc. El ganador del concurso para este dibujo fue Gabriel San Juan Planter, de Barcelona, que cedió el premio, un volumen editado por *Salud y Fuerza*, como donación a la revista.

Es interesante reproducir unos párrafos del ensayo seleccionado que nos muestran la retórica utilizada para esos temas:

60 *La Nueva Idea* (Gracia), el núm. 1 sale en febrero de 1895. «La Ley de Malthus, 1, núm. 3 (11 abril 1895), 1.

61 *Salud y Fuerza*, 3, núm. 6 (1906), 56-7.

62 *Ibid.*, 3, núm. 5 (1906), 45-6.

Año III — 1906 — Núm. 8

SALUD y FUERZA

FUNDADOR
LUIS BULFFI
(1901)

PROCREACIÓN CONSCIENTE Y LIMITADA

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA
DE LA
LIGA DE REGENERACION HUMANA

CONCURSO Núm. 4 — Al que nos remita un artículo ilustrando el significado de este grabado se le regalará uno de nuestros Folletos y el mejor escrito se publicará en los siguientes números

ADMINISTRACION: PLAZA COMERCIAL, 8—BARCELONA

Suscripción anual: España, 1'50 Ptas. Extranjero, 1'80 Ptas

NÚMERO SUELTO 10 CTS.

Salud y Fuerza, 3, núm. 5 (1906), portada.

Fiel imagen es de la realidad de los hechos: Un grifo, significando la potencia generatriz del proletariado, del cual surge abundante chorro de agua, que señala ser la procreación, y ésta va a caer en una cuba que simboliza la tierra. De dicha cuba brotan 12 escapes de agua detallando las causas y motivos de la merma de la población terráqueo, y a pesar de la gran cantidad de agua que se pierde, la cuba va llenándose y amenaza rebosar de agua (o sea la población). Pues bien, a tapar los agujeros por donde se escapa el agua tiende el neomalthusianismo, es decir, a evitar que la prole sea anémica o instrumento explotable o aniquilado. No la cantidad y sí la calidad de la especie es lo que tiene valor e importancia y el estudio del arte de la procreación de hermosos hijos será hermoso auxiliar.

Una vez tapados los agujeros debe limitarse la natalidad. En la ciencia médica halla el neomalthusianismo eficacia y auxiliar para limitar la procreación sin tener que apelar a los medios inmorales antihigiénicos y antifísicos que hoy usan muchos matrimonios, y mucho menos a la castidad atrofiante siempre, al igual que el exceso de coito.[63]

En la construcción de una moral natural independiente de la religión, uno de los valores fundamentales es la solidaridad, conectada directamente con las enseñanzas de Kropotkin, y de filiación utilitaria. Esto nuevo ideal revolucionario se oponía directamente a la caridad cristiana. La caridad suponía el conformismo, la aceptación, la resignación a las estructuras políticas, sociales y económicas. La solidaridad, en cambio, al basarse en la igualdad y la justicia, suponía la destrucción de tales estructuras.

Por la justicia prefiero
la caridad reemplazar[64]

«La grandeza moral del socialismo se conoce con el nombre de Solidaridad. La caridad justifica y hasta legaliza la miseria; la solidaridad recaba para todo hombre el derecho a la vida en partes iguales», dice *La Solidaridad*.[65]

La solidaridad era el medio inicial para emprender la lucha para las reivindicaciones proletarias. La única manera para comenzar a organizarse de forma natural, a autodirigirse para combinar huelgas, conseguir ventajas parciales que permitiesen a los anarquistas orde-

63 *Ibid.*, 3, núm. 6 (1906), 48-9.
64 Mario Conit, poema sin título, *El Látigo*, 1, núm. 17 (31 mayo 1913), 1.
65 Cit., por Álvarez Junco, *Op. cit.*, 140.

narse para el enfrentamiento final, de tipo violento. Una fábula de Fabián Palasi en *El Porvenir del Obrero*,[66] pone tal moraleja en labios de un anciano labrador que explica a sus hijos la fuerza de la unión. En *El Látigo*, un poema de Mario Cenit basa así el credo proletario:

> Proletarios, a agruparse
> al grito «muera el burgués»
> porque nuestro deber es
> luchar para emanciparse.[67]

Y un «himno revolucionario anarquista» en *El Corsario:*

> Vindicación
> hay que pedir
> sólo la unión
> la podrá exigir[68]

En las artes gráficas, ese valor aparece a menudo alegorizado en la figura de una mujer, a la cabeza de un populoso ejército de proletarios. Así aparece en un bonito grabado de *Solidaridad Obrera* donde, vestida con una túnica, conduce a los proletarios al horizonte donde brilla el sol de un nuevo día.[69] Es también ése el tema de una tarjeta postal «Tramontana», que se vendía a cinco céntimos.[70]

Había, además de la acción social, la acción directa, cuya forma más típica era la huelga, y más precisamente la huelga general o huelga revolucionaria. En el diálogo «Cuestión palpitante»,[71] se discutía la ineficacia de las medidas puramente reformistas y la eficacia de la huelga revolucionaria. «La huelga» de José Muñoz San Román, evoca la quietud de las máquinas, el silencio del taller, el yunque frío y el fuego de la fragua extinguido.

> cerradas del taller sigan las puertas,
> en silencio que sigan los martillos

66 Núm. 24 (11 enero 1900), 4.

67 Mario Cenit, poema.

68 7, núm. 216, 3.ª época (6 febrero 1896), 2. Véase también «La beneficencia», *El Porvenir del Obrero*, núm. 84 (4 octubre 1900), 3; Pepet Simpàtic, «La Solidaridad», *La Tramontana*, 9, núm. 400 (8 febrero 1889), 2; «La caridad», *El Despertar*, 4, núm. 84 (10 junio 1894), 3.

69 *Solidaridad Obrera*, 2, núm. 8 (13 febrero 1908), 1.

70 Anunciada en *Tierra Libre* (Barcelona), 1, núm. 4 (3 octubre 1905), 4. Véase también Anselmo Lorenzo, *Solidaridad* (Barcelona, 1909), conferencia.

71 *La Revista Blanca*, 4, núm. 71 (1 junio 1901), 735.

Año V — Barcelona 4 de Noviembre de 1910 — Época 2ª Núm. 39

Periódico Anarquista
órgano de las Sociedades Obreras
Número suelto 5 cts

Congreso Obrero Nacional

Primera sesión

BOICOT A "EL DILUVIO"

Solidaridad Obrera, 2.ª época, 4. núm. 39 (4 noviembre 1910).

Alegoría a la Solidaridad.

y quietas continúen las poleas,
mientras la torpe esclavitud aliente
siga mudo el taller, siga la huelga.[72]

«Los vencidos», aparecido en *La Voz del Cantero,* relata una huelga en la que los obreros han sido derrotados y la vuelta al trabajo, una mañana brumosa, fría y húmeda:

> Entraban en silencio y con paso lento, baja la cabeza, triste la mirada, sufriendo con disgusto la inspección escrutadora de los capataces de sección que los miraban, con gesto insolente y de manera tal, como el maestro puede mirar a los chicuelos... Algunos daban humildemente los buenos días... Casi todos los semblantes expresaban sufrimientos, doloroso cansancio. Algunos tenían visibles huellas de hambre; la huelga había durado más de cuarenta días.[73]

Sin embargo — concluye el autor —, todos, en su fuero interno, estaban haciendo planes para proseguir la lucha.

Varios cuadros y dibujos captaron el tema de la huelga, «La Huelga General de Zaragoza», apareció como portada en *La Ilustración Obrera,* presentaba a los lanceros cargando contra los huelguistas.[74] Un dibujo de Pedro Rojas, también portada de esta revista se inspiraba en la huelga de Marsella:[75] la gendarmería en los muelles y los obreros excitados por la presencia de los esquiroles. Pero posiblemente la obra que más capturó la imaginación de los libertarios fue *Una huelga de obreros en Vizcaya* por Cutanda. El cuadro muestra a los obreros que han suspendido su labor, uno de ellos los arenga y a su alrededor los otros lo escuchan fascinados. Al fondo, en el gran horno, brillan algunos carbones encendidos, restos de la gran hoguera que funde los metales. Se alabó el cuadro por estar tan bien compuesto, que «diríase que la escena se representa al natural, y se ve a través de una lente». A Cutanda se le aplaude por haber hecho la causa del pueblo como antes Goya hizo la causa del pueblo de Madrid.[76]

72 José Muñoz San Román, «La huelga», *Solidaridad Obrera* (14 mayo 1910), 1.

73 «Los vencidos», *La Voz del Cantero,* 8, núm. 140 (31 agosto 1907), 4. Véase también, J. L. M., «El canto de los huelguistas», *Los Desheredados,* 5, núm. 191 (29 enero 1886), 3.

74 *La Ilustración Obrera,* 1, núm. 27 (20 agosto 1907).

75 *Ibid.,* 1, núm. 30 (10 septiembre 1904).

76 «Exposición de Bellas Artes. Una huelga de obreros en Vizcaya», *La Anarquía,* 2, núm. 117 (1 diciembre 1892), 3.

Muchas veces la idea de la huelga general se asociaba con el primero de mayo, fecha clave en el calendario ácrata:

> Como el paro general
> se declare para Mayo
> de fijo le da un desmayo
> en el acto, al capital [77]

La huelga general capturó la imaginación de los ácratas como una manera de proponerse objetivos sin necesidad de adoptar una actitud reformista.[78] Esta idea no hay que confundirla con la huelga parcial, que aunque inconveniente para el patrono, en el fondo tenía un resultado poco importante, y aun a veces beneficiosa al capitalista. La huelga parcial era para ellos una forma de cumplir un acto de solidaridad, pero tan sólo la huelga general era verdaderamente revolucionaria.

La huelga general, que dio nombre a un importante periódico ácrata,[79] aparece como tema central de varias composiciones literarias que se caracterizan por tener una estructura apropiada al tema. En «Los buenos efectos de la huelga general», en *Acción Libertaria*,[80] «El paro general», de *El Látigo*,[81] en otro ensayo intitulado también «El paro general», también en *El Látigo*, se detalla con toda minucia la forma como se debe llevar a cabo el paro:

> En primer lugar debieran constituir el factor principal do dicha huelga los agricultores, quienes, guardando en sus cabañas de aldeas y pueblecitos las hortalizas, frutas, volatería, huevos, leche y carne con que viene a proveer a las poblaciones, abandonarán los mercados y dejarán a los populosos centros sin más

77 Fermín Salvochea, «Al primero de mayo», *El Trabajo* (Cádiz), 1, número 5 (15 abril 1900), 2.

78 Para un detallado estudio de la huelga general de 1902 y 1911, véase el libro de Xavier Cuadrat, *Socialismo y anarquismo en Cataluña (1899-1911); Los orígenes de la C.N.T.* (Madrid, 1976). También M. Tuñón de Lara, *El movimiento obrero en la historia de España* (Madrid, 1972), y Joaquín Romero Maura, *La rosa de fuego. Republicanos y anarquistas: la política de los obreros barceloneses entre el desastre colonial y la Semana Trágica*, 1899-1909 (Barcelona, 1975).

79 Aparece en Barcelona en 1902. Este periódico fundado por Ferrer y dirigido por Clarió, se convirtió en el órgano de la Federación Regional de Sociedades Obreras con sede en Barcelona.

80 «Crónica internacional», *Acción Libertaria* (Gijón), 1, núm. 3 (2 diciembre 1910), 3.

81 J. L. M., «El paro general», *El Látigo*, 1, núm. 19 (14 junio 1913), 1.

> repuesto alimenticio que las salazones, conservas, menestrales y cereales almacenados, faltando desde el primer día toda clase de víveres frescos, incluso el pescado que no cogerán los marinos.[82]

El ensayo describe paso a paso como cada oficio va parando, y se convierte en párrafos construidos a base de enumeraciones con un cierto lirismo; paran los obreros de las artes e industrias, de la alimentación: harineros, panaderos, horneros, semoleros, matarifes, pasteleros, cocineros, chocolateros, los distribuidores de agua, taberneros, fondistas, y cafeteros, los carboneros y leñadores, los carreteros, faquines y hombres de carga y descarga y transportes de toda clase, los empleados de la locomoción, tranvías, ferrocarriles, carruajes, diligencias...

Estas composiciones, construidas casi exclusivamente a base de enumeraciones, demuestran en su estructura literaria una de las razones más fuertes por las que se creía ciegamente en el éxito de la huelga general, y es el hecho de que se pensaba que en ella, gran número de individuos que jamás hubiesen formado parte de un movimiento insurreccional, se encontrarían por causa del empuje de las corporaciones y grupos iniciadores, arrastrados y obligados a tomar parte en ella. Los ferrocarriles, por ejemplo, impulsarían, a causa del encadenamiento económico, que une a los oficios entre sí, a gran número de trabajadores indiferentes y reacios. Los anarquistas consideraban además que la huelga general era una forma de suprimir de raíz, todas las cuestiones políticas que obstaculizan la marcha progresiva del proletariado, y que al declarar la guerra a la propiedad, comenzaba, de hecho a ponerse en práctica el comunismo. Una ciudad moderna, mientras más populosa, mejor, no puede resistir muchos días sin agua, pan o luz. Parados unos, por fuerza han de parar otras clases, y la huelga se extendería, no ya restringida a una localidad, sino rápidamente al campo y uniría a trabajadores de intereses diversos en un común fin. Así pues, para ellos, la huelga general se convierte en la más bella expresión de rebeldía, de la multitud moderna, ofreciendo a los proletarios de la fábrica, del taller, de la mina, del campo, del mar, el medio de llegar a la justicia social.[83]

Otra de las tácticas revolucionarias anarquistas, que aparece continuamente como motivo literario y artístico es la acción violenta. Debemos aclarar antes que el terrorismo acompañó siempre al anarquismo, pero el estruendo provocado por los atentados no debe

82 1, núm. 17 (31 mayo 1913), 1.
83 Véase *En pro de la Huelga General* (Barcelona, 1903).

hacernos olvidar la filosofía fundamentalmente armonista de los ácratas. La violencia no provenía siempre de ellos, ni la prédica y justificación de la misma constituía rasgo constante del movimiento. Además, esta táctica varió con los períodos y siempre existieron, aun en los momentos de máxima actividad terrorista, grupos e individuos muy significados que se oponían a esos procedimientos.[84] En los años que estudiamos, sin embargo, a partir de los años ochenta, el terreno estaba preparado para el terrorismo. Así, por ejemplo, *La Víctima del Trabajo* llevaba como lema «La fuerza se repele con la fuerza. Para eso se inventó la dinamita».[85] Tanto *Acracia* como *El Socialismo* de Cádiz, incluyen en sus páginas un artículo titulado «La dinamita», en el que, con el pretexto de prevenir catástrofes, se explicaba cuidadosamente la composición, el modo de empleo y los efectos de este explosivo.[86] En 1889, se publica *La Revolución Social*, el órgano más representativo de esta tendencia que tenía una sección dedicada a la «propaganda por el hecho», y donde aparecen firmas como «Uno que asesinaría a un burgués», y frases como «todos los medios son buenos». En Sabadell aparecieron los periódicos *Ravachol* y *El Eco de Ravachol*.[87]

Como tema literario, el terrorista aparece como héroe. En «El hijo de un obrero»,[88] se apunta el estoicismo con que un joven decide hacerse terrorista. «En el nombre de dios y la autoridad, todo abunda, la holganza, el despotismo, la hipocresía, la avaricia, el crimen y la prostitución.» Ante tanta injusticia, él está dispuesto «a permutar con la dinamita su sangre gota a gota para lograr la emancipación del Obrero, y que triunfe la verdadera Igualdad, Libertad y Justicia».

Se presenta la lucha solitaria y grandiosa del terrorista. Pregunta

84 En el período 1869 a 1874, el movimiento preconizaba la asociación, la propaganda y la huelga, oponiéndose a la práctica violenta. En el otoño de 1873, coincidiendo con la crisis de la táctica huelguista y la represión antiinternacionalista del gobierno de Castelar, se piensa en la acción violenta. Durante los últimos años sesenta, hay divergencias entre varias facciones anarquistas, ganando la legalista. Sin embargo, subsiste la tendencia violenta en algunas secciones andaluzas, animadas por la propaganda bakuninista. Con la crisis de la Mano Negra resurgen las disenciones.

85 Este periódico aparece en Madrid en 1889.

86 *Acracia*, 1, núm. 6 (junio 1886), 49-51, firma T. También en *El Eco de Ravachol* (Sabadell), 1, núm. 5 (24 enero 1892), 1.

87 *La Revolución Social* sale en Barcelona de 1889 a 1890. Siete números. *El Eco de Ravachol* aparece en 1890 y dura hasta 1893. *Ravachol* sale en Sabadell el 22 de octubre de 1892, tan sólo dura dos números.

88 «El hijo de un obrero», *La Alarma*, 1, núm. 3 (5 diciembre 1889), 3.

Espartaco. «¿Veis aquel hombre de demacrado rostro, que lucha a brazo partido contra la miseria, con la energía de un Espartaco? Es un loco; la sociedad, esta sociedad que va perdiendo en mira lo que materialmente adelanta así lo llama... ¡Hermosa locura!»[89] En «La caída de rebelde», se le presenta en su derrota: «luchó solo y frente a frente, como luchan los titanes, aplastó pulverizando a sus adversarios... cayó pero se levantará otra vez».[90]

No debemos olvidar que el credo anarquista se opone básicamente a la violencia, y que establece lazos estrechos entre el autoritarismo del Estado y la violencia, pero al considerar la naturaleza de la violencia anarquista debemos hacer notar que es cualitativamente distinta de la usada por el Estado. La violencia más estrechamente asociada con el anarquismo es el intento de asesinato contra el tirano individual. Este tipo de violencia también se basa en una tecnología limitada: revólver o bomba de fabricación casera, lo cual se opone al arsenal destructivo de los militares o la policía. Asimismo, el atentado terrorista es una forma heróica de violencia, que incluye un riesgo directo a quien lo lleva a cabo. Esta acción, tomada por iniciativa propia contrasta con la impersonalidad de los jueces que ordenan las ejecuciones o los generales que ordenan un ataque. Por lo demás, el terrorista discrimina en sus objetivos, la víctima es idealmente aquél, culpable de alguna injusticia, o por lo menos en una posición pública de poder y representativa de un régimen, lo cual contrasta con la matanza indiscriminada de la guerra.

Lo que pretendían esos atentados era obtener una ejemplaridad, y ello se refleja en la forma como se trata literariamente la figura del terrorista; con admiración y aplauso. El rebelde es defensor de derecho y no puede clasificarse como malhechor. Los protagonistas de esos actos capturaron la imaginación ácrata, y aparecen siempre idealizados; seres grandiosos en su sangrante fanatismo, pues si sacrifican a otros a su ideal, aceptan también el sacrificarse a sí mismos. Montseny escribe: «de un héroe logrose hacer un criminal... ahogaron la voz del santo... Ravachol castigaba la sociedad por creerla criminal; la sociedad por criminal castigó a Ravachol: ambos lo fueron, sólo que aquél lo fue por exceso de honradez y ésta lo fue por defecto».[91] Camba considera que la vida de un terrorista ejecutado es

89 «Locos y cuerdos», *El Trabajo* (Sabadell), 2, núm. 10 (28 abril 1899), 13.

90 J. Médico, «La caída del rebelde», *Anarquía*, 1, núm. 1 (13 mayo 1906), 2-3. Véase también la portada de *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 25 (6 agosto 1904).

91 Cit. Álvarez Junco, *Op. cit.*, 496.

«llama de luz y de incendio, de muerte y de resurrección. Como la aurora, ella se muestra entre todo un ayer y toda una mañana. Como el caos... lleva en sí el desorden que ha de generar el mundo».[92] Estas palabras son reveladoras del romanticismo que los libertarios encontraban en la violencia, en su calidad dionisíaca, en sus asociaciones con el heroísmo. Hay en esas frases una asociación emocional en una imagen de gran dramatismo que posiblemente pudiera ser explicada en términos weberianos: la edad dorada que brotará después de una explosión de destrucción apocalíptica.

El arte anarquista formó una verdadera galería de santos libertarios con las figuras históricas sacrificadas por los valores de la anarquía. Los Mártires de Chicago, los martirizados de Montjuich, Jerez, figuras como Pallas, Ravachol, Angiolillo, Ferrer, se unían a los teóricos del anarquismo; Bakunin, Faure, Kropotkin, y a escritores cuyas obras tenían algún sentido para los ácratas: Zola, Tolstoi, Ibsen, Darwin. Se hacían retratos fotograbados o litografías de estos personajes que se vendían muy baratos, 10 o 15 céntimos. Estaban a menudo decorados con orlas alegóricas, como por ejemplo el retrato de Bakunin anunciado por *Bandera Social*.[93] Este retrato que medía 10 por 25 se vendía a 15 céntimos. Otros se anunciaban como «a propósito para colocarlo en un cuadro».[94] Algunas composiciones de gran tamaño, se recomendaban como propias para la decoración de centros obreros, como el de los Mártires de Chicago anunciado por *La Alarma:* «retratos de los anarquistas sacrificados por la burguesía republicana de los Estados Unidos. Composición artístico-revolucionaria en gran tamaño verificada por compañeros presos en Bilbao».[95] El precio de cada lámina era de 3.5 pesetas. Ya hemos hablado también de los números especiales de periódicos dedicados a estas figuras someras de la anarquía.

Sería imposible el iniciar siquiera un recuento de la cantidad de poemas, prosas líricas, narraciones, dedicados a ellos. Por lo general en estas composiciones siempre se señala la lucha de estos héroes contra la sociedad, lucha que ha terminado con sus vidas, pero no con su obra:

92 *Ibid.*, 505. Véase al respecto, Ettevant, *Declaración y legitimización de los actos de rebeldía* (Barcelona, 1905), Biblioteca El Productor, y *Declaraciones de Santos Caserio* (Madrid, 1903), Biblioteca Revista Blanca.

93 *Bandera Social*, 2, núm. 73 (13 agosto 1886), 4.

94 *La Bandera Roja*, 1, núm. 3 (29 junio 1888), 4.

95 1, núm. 3 (5 diciembre 1889), 1.

Cimentasteis, ¡oh Mártires! una obra
tan contraria a la infame burguesía,
que por ella perdísteis vuestras vidas.
En el cadalso, ¡oh sí! pero con honra.
Mas por muchos tropiezos que le ponga
esta inicua sociedad a la Anarquía
llegará... no dudemos el gran día
que podamos destruír lo que hoy estorba.[96]

Es un famoso himno anarquista:

Hurras mil a los héroes insignes
y de temple ardoroso, viril,
que en pro del derecho del paria
en Chicago supieron morir...[97]

Un poema en el *Suplemento de la Revista Blanca:*

En Chicago, en Jerez y en Barcelona
sucumbieron vilmente asesinados
obreros de ideales elevados
ciñendo del martirio la corona.
La sangre de los mártires abona
los principios por ellos sustentados
y otro núcleo de obreros despertados
la bondad de la Acracia alto pregona.[98]

A la iconografía del anarquismo se agregan también fechas insignes. Hay muchas composiciones al 1.° de mayo, en algunos, se exalta la fuerza de las manifestaciones obreras:

y de Mayo en el día Primero
en solemne manifestación
dondequiera que exista un obrero
firme aclama su emancipación.[99]

96 «A los Mártires de Chicago» (soneto), *El Rebelde* (Zaragoza), 1, núm. 4 (11 noviembre 1898), 2.

97 «Himno anarquista», *La Alarma* (Sevilla), 1, núm. 1 (22 noviembre 1859), 3.

98 Antonio Apolo, «Libertaria», dedicada a Fermín Salvochea, *Suplemento a La Revista Blanca*, núm. 54 (25 mayo 1900), 4.

99 J. Llunas, «Al primero de mayo», *La Tramontana*, 10, núm. 465 (27 junio 1890), 3. En una pequeña explicación al poema, se aclara que en abril del año anterior, Llunas y su colaborador, Torrents, asistieron a una velada librepensadora en el pueblo de Alella. Fueron perseguidos por haber atacado a la

Este poema apareció en un número especial de *La Tramontana* dedicado enteramente a las ocho horas. En otra composición, «Al 1.º de Mayo», Fermín Salvochea predice la revolución social:

> Que tiemblen los malvados y opresores,
> al ver que ya se inclina la balanza
> y en el mes de las aves y las flores,
> el bueno hacia la cruz corre y se lanza.[100]

Uno de los símbolos más frecuentemente usados en la estética del martirologio anarquista era Montjuich. La imagen del castillo reforzaba el sentido de la víctima perseguida. Erguido en la montaña, con sus oscuros pasajes y calabozos, allí fue donde la lucha inicua del burgués contra el pueblo llegó a su máximo clímax. Símbolo de autoridad, proyectaba un mundo de violencia y terror:

> Cierro los ojos y lo veo, lo veo allá lejos, lejos, velado por las sombras difusas del día que agoniza, sombrío, tétrico, amenazador, dominando desde las alturas de escarpado monte la arrogante ciudad de los condes...
>
> Adivino su silueta amenazadora destacándose por su pavorosa negrura sobre el fondo oscuro del firmamento...
>
> En medio del sepulcral silencio, un grito apagado llega hasta mí, sollozo o gemido, triste, quejumbroso, suplicante, delirante de dolor... y luego otro, hasta que se convierten en coro desgarrado de agónicos ayes.[101]

Ese motivo inspiró varias obras. *El Castillo Maldito*, obra teatral de Federico Urales, mismo nombre de la fotografía que se vendía conjuntamente con la de Manuel Archea, un condenado a muerte por el atentado de la gran Vía.[102] «Montjuich», «poema en prosa» aparecido en *Al Paso*.[103] Le pregunta a la simbólica prisión:

religión católica. Durante los primeros días anduvieron escondiéndose de la policía, pero no perdieron el tiempo, Llunas, en esos días, escribió este himno para coros y solista y le puso música.

100 Fermín Salvochea, «Al primero de mayo», *El Látigo*, 1, núm. 15 (26 abril 1903), 3.

101 «Montjuich», *La Protesta* (Valladolid), 1, núm. 1 (5 agosto 1899), 1. Véase también el grabado «El Castillo», en *La Huelga General*, 1, núm. 10 (15 febrero 1902), 1.

102 Anunciada en el *Suplemento a La Revista Blanca*, núm. 54 (19 mayo 1900), 4.

103 S. Cordón Avellán, «Montjuich» (poema en prosa), *Al Paso*, 1, núm. 5, 2.ª época (16 diciembre 1901), 1.

¿Y no hay una Revolución social que te ametralle?
¿Y no hay una Revolución geológica que te sepulte
por los siglos de los siglos...?

* * *

¿Quieres, informe silueta, que se sonroje la sociedad y dejar morir a los que muriendo viven y dejar vivir a los que viviendo matan?...
¿Hasta cuándo, fatídico castillo?

«Realidad de un sueño»[104] presenta un tratamiento interesante del tema. El autor sueña, que viaja por Europa y llega a una fabulosa ciudad industrial. Al pasear por sus amplias avenidas, ve los agudos contrastes entre prosperidad y miseria. Dirige sus pasos hacia una montaña desde donde se oyen angustiosos gemidos. Una miserable familia avanza hacia la cumbre, mientras por el otro lado el ejército prepara sus armas. Una mujer le informa que van a fusilar a un joven obrero por defender las santas ideas redentoras de todos los oprimidos. Llega a un castillo en la cumbre de la montaña; es Montjuich. El obrero a punto de morir se parece a Pallas, y antes de ser fusilado alcanza a gritar «¡Viva la Revolución Social!». El autor a su vez despierta gritando como un eco «¡Viva la Revolución!».

Había retratos y grabados alusivos a los héroes y mártires del anarquismo. *El Suplemento de la Revista Blanca y Tierra y Libertad,* traía fotografías del Castillo Maldito, retratos de los condenados a muerte por el atentado en La Gran Vía, de Francisco Garza, martirizado en Montjuich, y otros.[105] También, a veces algún periódico, dedicaba una columna al retrato de algún prócer del anarquismo y acompañaba la fotografía con una nota biográfica: Teresa Mañé, Farga Pellicer, etc.

La publicación de estas fotografías podía ser peligrosa. Albano Rosell, narra una anécdota sobre el retrato de Angiolillo.

> Cierto día se presentó en mi domicilio de Sabadell un camarada de Barcelona, creo que de los grupos «Alba Social» o «Acracia», supuse que inducido por Cortiella, ya que no tenía yo relación con tales grupos todavía. Se presentó con los originales de un manifiesto exaltando el hecho Angiolillo y la publicación de su fotografía. Todo eso debía hacerse fuera de Barcelona, pues todas las imprentas eran conocidas en sus tipos gráficos, y demás

104 E. P., «Realidad de un sueño», *El Corsario,* 5, núm. 184 (18 octubre 1894), 1.
105 *Suplemento a La Revista Blanca,* núm. 54 (25 mayo 1900), 3.

Año II — Madrid 2 de Julio de 1891 — Núm. 43

LA ANARQUÍA

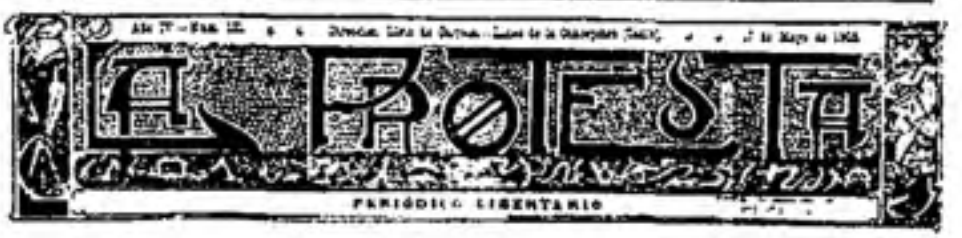
SE PUBLICA LOS VIERNES

DIRECCIÓN: AMPARO, 94

NUESTRO GRABADO

JUAN MONDRAGÓN MONDRAGÓN

[illegible]



LA IDEA LIBRE

Revista sociológica.

material, por los policías, lo que hacía difícil tales impresos en la capital catalana.

Puesto al habla con el camarada Morral, nos encargamos del asunto y la policía barcelonesa fue sorprendida con tales hojas con pie de imprenta de París, pero que habían sido hechas en la imprenta Cabals de Sabadell.[106]

La Anarquía dedicaba a menudo su primera página a la fotografía y biografía de un compañero que había sufrido la injusticia de la sociedad burguesa. Por ejemplo, la de Juan Mondragón Mondragón, asesinado en Bilbao en 1891.[107] Esta sección, conseguía gran impacto entre los lectores, pues adquirían contacto con esos casos de injusticia social, los familiarizaba con el protagonista y los incorporaba a la realidad y peligros de la lucha. Acentuaba además lo concreto y creíble del ideario. La experiencia individual era, en efecto, siempre más viva y real que la abstracción ideológica.

Son muy interesantes los dibujos que mostraban la masa de obreros como popular ejército luchando por la justicia. Estos dibujos no carecen de una belleza apasionada que queda bien expresada en este medio. El contraste del blanco y negro acentúa el mensaje que perdería dramatismo si fuese en color. La masa oscura de la plancha aumenta el ambiente sombrío, y la delgada y aguda línea negra del dibujo agudiza lo mordiente del mensaje. Ben Shahn dijo sobre las artes gráficas que «eran al arte como el ensayo es a la literatura, compactos, agudos, intensivos».[108] Y lo son, en efecto, son el medio propio de una reacción espontánea a la circunstancia, y como tratan sobre la injusticia social, poseen una calidad de indignación que una técnica más detenida y estudiada podría no duplicar ni retener. Un ejemplo lo tenemos en el dramático dibujo «¡Abajo la tiranía!» de *La Idea Libre*.[109] Al fondo, una fábrica en llamas; al frente convulsivas figuras esgrimiendo cuchillos y levantando flameantes antorchas dominan la escena. Por el suelo, cadenas rotas, cruces, un cadáver, una toca eclesiástica.

También es ilustrativo uno aparecido en *Solidaridad Obrera*.[110] Una masa proletaria lleva un cañón donde se lee la palabra Soli-

106 Alban Rosell y Llengueras, *Rasgos y anécdotas* (Barcelona, s.d.) manuscrito inédito mecanografiado. Colección Plaja, Biblioteca Arus en Barcelona.

107 *La Anarquía*, 2, núm. 43 (2 julio 1891), 1.

108 Ben Shan, *The Shape of Content*, 86.

109 *La Idea Libre*, 2, núm. 63 (13 julio 1895), 1.

110 *Solidaridad Obrera*, 2.ª época, 4, núm. 38 (4 noviembre 1910), 1.

daridad sobre él y presidiendo la escena, una figura alegórica: La Anarquía. Este dibujo es característico, porque como hemos dicho, a menudo se representaba a ese ejército popular siguiendo a una figura alegórica: Anarquía, Libertad, Revolución Social, Solidaridad Obrera.

Podemos señalar ahora que uno de los rasgos constantes del estilo anarquista tanto en su literatura como en sus artes gráficas es el uso constante de alegorías y personificaciones. La Solidaridad, la Revolución, la Huelga General, formaron una nueva mitología, formas antropomórficas con las que los libertarios llenaron sus versos. Muy a menudo, el regreso continuo de esos seres ficticios, la banalidad de esas personificaciones, le imparte a la obra pesadez y predictibilidad. Pero a veces ese procedimiento sí tiene éxito; la imaginación poética, contagiada por la pasión revolucionaria, crea poderosos símiles, haciendo surgir formas majestuosas y terribles, a las cuales una vigorosa unidad de visión les presta una verosimilitud fantástica. Son los símbolos, personajes e ideas gigantescas de una epopeya visionaria:

> Tres banderas tiene el proletariado revolucionario, la Negra, la Roja y la Blanca. Colores enteros, netos: nada de medias tintas; como su programa, como su lógica, como su objeto.
> Bandera Negra, Muerte,
> Bandera Roja, Lucha, Revolución,
> Bandera Blanca, Paz, Harmonía.[111]

En el dibujo anarquista, las alegorías son igualmente importantes. Éstas se forman generalmente con conceptos ideológicos abstractos encarnados en figuras humanas. Las que se representan más abundantemente son la Anarquía, o la Revolución Social, casi siempre con figura de mujer, vestida con una túnica, llevando en la mano una antorcha, y al frente de una masa de obreros o luchando contra los enemigos del pueblo.

Encontramos un ejemplo interesante en «Una Resurrecció que s'acosta» en *La Tramontana*.[112] Allí, una figura alegórica, la Revolución Social, recortada contra un sol naciente, hace huir a políticos, burgueses y militares. En el punto de perspectiva, intencionadamente adoptado, el ojo del observador se encuentra al mismo nivel que el plano inferior del cuadro, y provoca la reducción óptica

111 *El Eco del Rebelde* (Zaragoza) (7 agosto 1895), 1.
112 *La Tramontana*, 10, núm. 460 (4 abril 1890), 1.

UNA RESURRECCIÓ QUE S' ACOSTA

Quan 'a tots los poderosos la donguin per morta y enterrada, ella s' alsecará potent y majestuosa entregant totas las institucions y suprimint totas las tiranias.

La Tramontana, 10, núm. 460 (4 abril, 1890), 1.

de la parte superior de los cuerpos y un alargamiento de los miembros inferiores. Gracias a ello, el dibujo adquiere una cierta fuerza dinámica, que diríase, arranca del suelo, creando en esta figura central la impresión de invencibilidad, de potencia victoriosa. Este punto de observación desde un nivel inferior, se relaciona con la iconografía estatuaria, y de ella toma también la alegoría otros elementos, pues no está concebida como si se encontrara en el interior de una acción real o realizable, sino posa — como en la estatuaria monumental — aislada. Así se suscita la impresión de que está triunfante, y no se sujeta a conexiones objetivas externas, sino que es ella quien impone las condiciones.

Vale la pena señalar la técnica bien lograda de una alegoría más. Se trata de «Avant sempre», en *La Tramontana*.[113] Allí, un joven ataviado con un gorro jacobino, se recorta contra un sol que despunta. Va montado en un carro alado, sostiene un libro y una bandera donde se lee: «Libertat, Igualtat, Fratenitat. Avant sempre», ayudado por otros mozos, con escobas, picos y palos, arrojan hacia abajo por todo el semicírculo inferior del cuadro, pedazos de cadenas, barras de oro, gordos burgueses y asquerosas cucarachas, algunas de ellas con rosarios y tocas sacerdotales. Estos seres malignos y repulsivos están dibujados como antítesis de las figuras centrales. Se adopta una perspectiva desde arriba, y esta perspectiva en contrapicado, confiere al grupo central una impresión de relieve definitiva.

El mismo tema, llevado a cabo horizontalmente, resulta menos efectivo. La orla de *El Nuevo Espartaco*[114] presenta un gigantesco guerrero romano, en cuyo escudo se lee «Libertad, Justicia», y en cuya espada «Huelga General». Juega, como si fuesen trompos, con las pequeñas figuras — insignificantes — de los enemigos del pueblo.

La orla de *La Alarma*[115] presenta a Acracia como alegoría. Esa palabra se lee en la llama de una antorcha que la figura porta en su mano derecha. La mano izquierda se extiende sobre la cabeza de un hombre arrodillado y encadenado por «el capital». Siguen a Acracia multitud de obreros. En la parte inferior izquierda despunta un radiante sol con la palabra «libertad».

Debemos analizar este tema; el sol que despunta, pues aparece en infinidad de composiciones libertarias. Su constante presencia no

113 *Ibíd.*, 8, núm. 345 (20 enero 1888), 1.
114 Este periódico aparece en Barcelona en 1905.
115 Este periódico aparece en Reus el 17 de agosto de 1901.

¡Avant sempre! y ¡sempre avant!
cridará La Tramontana;
y son crit al vent llensant,
may son pas deturarán
fiscals ni gent de sotana.

La Tramontana, 8, núm. 345 (20 enero, 1888), 1.

Año I — Barcelona, 2 Marzo de 1905 — Número 4

El Nuevo Esperanto

PERIÓDICO DEFENSOR DEL IDEAL ANARQUISTA

La correspondencia se dirigirá á Juan Basena, Ferlandina, 24, 3.º, 1.ª

[illegible]

[illegible]

F. Pi y Margall.

AÑO I. | REDACCIÓN: CALLE SANDS, NÚM. 33 | REUS 31 Agosto de 1901 | NÚM. 2

LOS GRANDES PRINCIPIOS

unánime de los explotados y llega á ser a... | mento del individuo, como éste lo es de la

es fortuita, apunta siempre al optimismo ácrata, y gráficamente aumenta la carga empírica del dibujo. La misión simbólica de las figuras alegóricas queda así, generalmente, reafirmada por el astro solar en el horizonte, y extendiendo sus rayos por el arco cósmico. Simboliza, obviamente, el devenir social, el alba de un nuevo día de redención humana.

Otros bonitos ejemplos del desarrollo de este tema, los tenemos en «Alegoría del 1.º de Maig», «Lo que son las revoluciones» y «Avant sempre», en *La Tramontana*,[115] y uno más elaborado en el grabado de cabecera del periódico *La Humanidad Libre* de Valencia.[117] Allí, el sol que despunta, identificado por la palabra «Verdad», preside una composición que desenvuelve, al lado izquierdo, entre flores y ramas de olivo, la familia del porvenir. Se leen por ese lado los letreros «Germinal» y «Amor libre». Al otro lado de la escena, el título del periódico se despliega en sinuosa senda sembrada de amorcillos y cartelitos con las palabras «Resurrección», «Conquista del pan», «Sociedad futura»».

El tratamiento alegórico se usa a menudo para recordar la fecha de algún acontecimiento fundamental en el calendario ácrata; por ejemplo, la conmemoración del primero de mayo, la Comuna, el 11 de noviembre. Estas composiciones son a veces muy elaboradas. En *El Productor*,[118] por ejemplo, se ve una construida a base de varias escenas. En la parte inferior, unas figuras enmascaradas colgadas en patíbulos, una mujer llorando increpada por un policía. En la parte central, las figuras de los Mártires de Chicago, conducidos al patíbulo. En la esquina superior derecha, un obelisco conmemorativo con la fecha. 1871. En la parte superior izquierda, un hombre con un cartucho de dinamita, y en el centro y arriba, un sol que despunta con la palabra «Acordáos», enmarcado por una figura alegórica, y el cartel «Chicago, 11 de noviembre».

Otras alegorías empleadas por los libertarios, son unas criaturas fantásticas, que representan a sus enemigos. Se trata de serpientes, dragones alados, figuras monstruosas que epitomizan sus peores temores. Tal vez podemos encontrar una filiación directa de estos seres con las gárgolas y figuras fantásticas que carpinteros y canteros labraron en capiteles, bancos y oscuros rincones de iglesias medieva-

116 Todos en *La Tramontana*, 12, núm. 561 (29 abril 1892), 8; 9, núm. 530 (25 septiembre 1891), 1; 8, núm. 345 (20 enero 1888), 1.

117 Este periódico aparece en Valencia el 1 febrero 1902.

118 *El Productor*, 5, núm. 272 (11 noviembre 1891), 3.

Alegoria del 1.º de Maig

La Tramontana, 12, núm. 561 (29 abril, 1692), 8.

les. La función de la gárgola medieval, debe haber sido muy similar a la de estas visiones anarquistas: el exorcisar a los demonios. Su representación era una forma de superar el miedo y el odio, trayendo a plena conciencia el objeto de ese sentimiento. Así, en «1.º de Maig», de *La Tramontana*,[119] la burguesía aparece como asquerosa serpiente. En *El Corsario*,[120] un dragón alado, rodeado de armas y símbolos religiosos y capitalistas combate inútilmente contra una figura simbólica que representa La Anarquía.

Con estas observaciones cubrimos de manera somera el panorama en el cual actúa el proletariado militante; ejército formado por hombres que se inmortalizan por sus actos, que obran inspirados por una voluntad desmesurada. Su razón parece guiarlos cuando hablan, pero el motor verdadero es un acto de fe.

119 *La Tramontana*, 2, núm. 561 (29 abril 1892), 8.
120 *El Corsario* (1) noviembre 1892), 1.

VI

La Buena Nueva

La sensacional difusión de las teorías ácratas en la España de fin de siglo fue lograda en gran parte gracias a los periódicos anarquistas. Estas publicaciones, de poca o larga duración, brotaron en pueblos, ciudades, aldeas, llevando a las masas proletarias y campesinas españolas noticias de la Buena Nueva.

Son muchos los anarquistas que abrazaron el socialismo libertario inspirados por las lecturas de algún periódico. Ricardo Mella se convirtió por influencia de *La Revista Social*,[1] Antonio del Pozo, barbero, promotor del movimiento en Madrid, había sido republicano y abrazó el ideal libertario leyendo algunos ejemplares de *La Anarquía*.[2] *Tierra Libre*, de Barcelona, concreta esta poderosa acción:

> El periódico es la acción más firme, más universal, más eficaz para la propaganda, la defensa y aun el ataque. Más que la palabra que se lleva el viento, robustece a los débiles, da coraje a los tímidos y arraiga con más fuerza las convicciones y el amor hacia los ideales. La palabra impresa obra más y mejor en la conciencia del individuo; le sugiere pensamientos propios, comentarios íntimos que avaloran más los conceptos leídos, y en esa *conversión* periódica entre él y la hoja impresa, ve conceptos más dilatados y nuevos horizontes. La sugestión ejercida por la prensa, llega hasta vencer la indiferencia o la prevención del que lee; pues más o menos tarde, el periódico leído viene a ser para él un compañero inseparable que presenta luego a los amigos del taller, de la fábrica o del terruño y se identifica con él como carne de su propia carne.[3]

Este medio era de una eficacia ni siquiera igualada por los viajes de propaganda. El periódico servía para encender la mecha. Algún obrero o campesino se ponía en contacto con compañeros anarquis-

1 Manuel Buenacasa, *El movimiento obrero español*, 1868-1926 (Madrid, 1967), 187.

2 Juan Díaz del Moral, *Op. cit.*, 187.

3 *Tierra Libre*, 1, núm. 1 (11 agosto 1908), 1.

tas que hacían apasionados elogios de las nuevas doctrinas, y le daban algunos ejemplares de la prensa libertaria. Él leía el periódico a sus íntimos, que convencidos en el acto, divulgaban fervientemente el nuevo credo. A las pocas semanas, nos dice Díaz del Moral, el primitivo núcleo de diez o doce adeptos se había convertido en una o dos centenas, a los pocos meses la casi totalidad de la población del pueblo, presa de ardiente proselitismo, propagaba el ideario.[4]

Díaz del Moral también da cuenta de cómo en el campo, en los albergues y caserías, en los centros proletarios urbanos, a las habituales conversaciones sucedía siempre el tema de la cuestión social. Después de la cena, el más instruido leía en voz alta folletos y periódicos que los demás escuchaban con fervor. En ciertos lugares, como en el campo andaluz, donde era grande el por ciento de analfabetos, también era usual que en las horas de descanso de las labores agrícolas, un obrero leyese a toda la cuadrilla el texto de un periódico o folleto. El analfabetismo no formaba obstáculo, el entusiasta analfabeto compraba un periódico de su predilección y se lo daba a leer a un compañero, quien señalaba el artículo más de su gusto; después se lo daba a otro camarada para que le leyese el artículo marcado, y al cabo de algunas lecturas, terminaba por aprenderlo de memoria y lo recitaba a otros compañeros.

Como se puede ver por estas consideraciones, no sólo debemos considerar el número de periódicos vendido, porque un mismo ejemplar pasaba por varias manos y era conservado y leído repetidas veces. Igualmente en el estudio de la difusión del anarquismo por este medio, no debemos pasar por alto la lectura colectiva del periódico. El antecedente directo de este fenómeno se puede encontrar en una escena de Cervantes; la lectura de un libro de caballería en «el maravilloso silencio de una venta». La similaridad es notoria. Nos dice el ventero: «porque es cuando en el tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer, el cual coge uno de estos libros en las manos, y rodeámonos de él más de treinta, estámosle escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas».[5]

4 Díaz del Moral, *Op. cit.*, 189.

5 Primera parte, cap. xxii. Como indica Noel Salomon, para saber cómo se difunden las obras, se debería estudiar a la vez su técnica de comunicación, «Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española», *Creación y público en la literatura española* (Madrid, 1974), 15-39. Menéndez Pidal profundizó sobre esta condición del hecho literario especialmente al analizar los

La escena que Ramiro de Maeztu evoca en *El Imparcial* en 1901 es bastante similar:

> Estos libros, folletos, periódicos, no se leen a la manera de los otros, los burgueses, ni corren igual suerte. El libro burgués, aceptamos la palabreja, una vez leído, pasa a la biblioteca en donde suele dormir tranquilo, hasta que los hijos lo descubren, si se vuelven curiosos al crecer. Pero el lector de la obra anarquista, obrero, por punto general, no tiene biblioteca ni compra libros para sí solo. El firmante de este artículo ha presenciado la lectura de *La conquista del pan* en una casa obrera. En un cuarto que alumbraba únicamente una vela, se reunían todas las noches del invierno hasta 14 obreros. Leían unos a otros, trabajosamente escuchando; cuando el lector hacía el punto, sólo el chisporroteo de la vela interrumpía el silencio. También he presenciado la lectura de la Biblia en una casa puritana; la sensación ha sido idéntica en uno y otro caso.[6]

Llama la atención la gran cantidad de periódicos libertarios que aparecieron por aquella época. Hacia los años del fin del siglo XIX y principios del XX sitúa Díaz del Moral el auge de la propaganda periodística ácrata. Se editaban importantes revistas. *La Revista Blanca*, dirigida por Soledad Gustavo y Federico Urales en Madrid, y en Barcelona *Acracia* y *Natura*. Salían también entonces los grandes periódicos de larga duración: *El Productor* de Barcelona, *El Corsario* de La Coruña, *El Rebelde* de Zaragoza, y otros más, igualmente importantes: *Tierra y Libertad, Solidaridad Obrera, Acción Libertaria, La Anarquía, La Huelga General, El Porvenir del Obrero*.[7]

fenómenos de transmisión de romances, y de la poesía tradicional. J. F. Montesinos señaló la correlación existente entre la estructura del artículo de costumbres y el marco periodístico de su publicación. A. Rodríguez Moñino señaló la difusión de la literatura durante el siglo de oro mediante el manuscrito. Algo similar debía hacerse con este material.

6 *El Imparcial* (28 noviembre 1901), cit. por Rafael Pérez de la Dehesa, «El acercamiento de la literatura finisecular a la literatura popular», en *Creación y público en la literatura española*, 156.

7 *La Anarquía*, aparece en Madrid, redactor Ernesto Álvarez, dura de 1882 a 1885, tiene una segunda época de 1890 a 1895 bajo la redacción de Álvarez. *La Revista Social* aparece en Madrid el 11 de junio de 1881 y dura hasta mayo de 1884, reaparece en 1884 y dura hasta 1885. Su director fue Juan Serrano Oteiza. *El Productor* aparece en Barcelona, dura del 1 febrero 1887 al 21 septiembre 1893, un total de 396 números. Redactores: P. Esteve, Celso Gomis, Anselmo Lorenzo, J. Llunas, Juan Montseny (F. Urales). Era un periódico comunista anárquico. *Tierra y Libertad*, aparece en Barcelona el 2 de junio de 1888,

Pero tan interesantes como éstos, son los pequeños diarios de provincia, algunos de los cuales alcanzaban a salir tan sólo por uno o dos números: *Humanidad* de Toledo, *El Oprimido* de Algeciras, *Tribuna Libre* de Gijón,[8] y cientos otros más, cuya publicación muestra bien hasta qué punto la efervescencia libertaria llegó a los más alejados rincones de la península.

Señalamos brevemente ciertos datos característicos de algunos de ellos tomados al azar. *Alma Negra*, primer periódico anarquista asturiano, apareció el 21 de enero de 1898 en Gijón. Fue sustituido por *La Fraternidad*, aparecido el 31 de enero de 1898. Debería salir quincenalmente, imprimiéndose en el establecimiento tipográfico La Industria de Gijón. Fue a su vez sustituido por el quincenario *Fraternidad*, fundado y dirigido por Rogelio Fernández Fueyo, impreso en la Imprenta del Noroeste de la misma ciudad. Salió hasta el 11 de diciembre de 1900 y tuvo por lo menos 25 números. Constaba de 4 páginas, tamaño folio, y su precio era de 5 céntimos. Además de contar con las colaboraciones de las más destacadas firmas del pensamiento libertario regional y nacional, colaboraban allí personalidades locales como Antonia Izurieta, sastra; José Valdez, labrante de piedra (uno de los pioneros del anarquismo gijonés y presidente del gremio de los labrantes de piedra en 1900), y Rogelio Fernández, zapatero. Entre las firmas nacionales se cuentan las de Anselmo Lorenzo, Te-

redactores: Antonio Apolo, Juan Montseny y Soledad Gustavo, reaparece en 1898 como suplemento a *La Revista Blanca*. *El Corsario* aparece en La Coruña de 1890 a 1895, un total de 212 números, y del 9 de enero de 1896 al 3 de octubre de 1896. Vuelve a aparecer de 1903 a 1906. *El Rebelde* sale en Zaragoza en 1893, *El Porvenir del Obrero* aparece en Mahón de 1901 a 1912. *Acción Libertaria* sale en Gijón el 18 de noviembre de 1910 y dura hasta el 14 de julio de 1911, se traslada luego a Vigo bajo la dirección de Ricardo Mella y luego aparece en otras ciudades. *Solidaridad Obrera*, dirigido por Jaime Bisbal sale en Barcelona el 19 de octubre de 1907. Otros periódicos de larga duración fueron *Los Desheredados* (Sabadell) que dura de 1886 a 1890, director José López Montenegro, *La Tramontana* (Barcelona), dura de 1881 a 1895, dirigido por J. Llunas, *La Propaganda* de Vigo, de 1881 a 1895.

8 *Humanidad* (Toledo) aparece en 1910, he visto un solo número. *El Oprimido* (Algeciras), salo el 18 de septiembre de 1893; *El Obrero* de Tenerife (un número). *Tribuna Libre* sale el 10 de abril de 1909 en Sevilla (nueve números). Para datos sobre estas publicaciones consúltese Renée Lamberet, *Mouvements ouvriers et socialistes (Chronologie et bibliographie). L'Espagne (1850-1936)* (Paris, 1953). También, Víctor Manuel Arbeloa, «La prensa obrera en España» (1869-1899), *Revista de Trabajo*, núm. 30 (1970), 117-185. Véase también Max Nettlau, *Bibliographie de l'anarchie* (París, 1895), y *El mundo de los periódicos* (Madrid, 1898-99).

resa Claramunt, José Martínez Ruiz, Federico Urales, José Prat, Luis Bonafoux, Leopoldo Bonafulla y otros.[9]

Había algunos periódicos bastante específicos en sus tendencias; *Juventud* de Valencia, por ejemplo, era nietzscheano y vitalista. Declara tales intenciones en su editorial: «Luchar por la vida intensiva y ascendente», y niega la necesidad de un programa «¿para qué? Delante, tenemos la Vida, detrás los cadáveres que no pueden seguirnos». Este semanario apareció el 4 de enero de 1903, y costaba 5 céntimos el ejemplar.[10]

Un ejemplo raro de regionalismo en el anarquismo lo tenemos en el periódico *Avenir*, fundado en Barcelona por Felip Cortiella en mayo de 1903.[11] La publicación solicitaba «el concurs moral i material de penses jovens i originals per a soterrar dogmes en tots els ordres de la vida i del sapiguer». Allí escribían, además de Cortiella, Jaume Brossa, Josep Noguera, Josep Mas-Goumleri y otros.

Los libertarios trataban de establecer una red de comunicación periodística que por una parte permitiese la participación de las actividades de la lucha social, y que por otra se opusiese a la información burguesa denunciándola como arma del capital. No es gratuito el hecho de que muchos periódicos ácratas trajesen una columna especialmente dedicada a desvelar y criticar ciertos artículos de periódicos burgueses. *La Controversia* de Valencia, por ejemplo, incluye una sección intitulada «Colaboraciones burguesas» donde pretende insertar «verdades que inconscientemente dicen y no acatan los burgueses».[12]

El papel de la prensa ácrata como alternativa a la burguesa era a menudo señalado por los anarquistas. Es el tema de «Los periódicos de negocios» aparecido en *Acción Libertaria*,[13] «El literato por fuerza» e «Industria periodística» en *El Despertar*,[14] «Reseña» en *La Alarma*,[15] «La prensa grande y la prensa chica» en *Espartaco*.[16]

9 Véase Gabriel Santullano, «La prensa obrera en Asturias en el siglo XIX (1868-1899), *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núms. 88-89 (junio 1971), 524-535.

10 1, núm. 1 (4 enero 1903), 1.

11 Este periódico dedicaba gran parte de sus páginas al teatro, era órgano de la agrupación «Avenir» dirigida por Cortiella. Véase al respecto, Joan Torrent y Rafael Taxis, *Història de la premsa catalana* (Barcelona, Bogotá, Buenos Aires, Caracas, México, Río de Janeiro, 1966).

12 Este periódico apareció el 3 de junio de 1895, cit. p. 5.

13 2, núm. 21 (5 mayo 1911), 3.

14 4, núm. 84 (30 junio 1894), 1 y 4, núm. 96 (10 octubre 1894), 4.

15 2, núm. 9 (14 marzo 1890), 3.

16 1, núm. 1 (11 noviembre 1904), 3.

En todos esos artículos se señala la corrupción existente en la prensa enemiga, y a veces en la polémica se ataca también a la socialista. *La Nueva Idea* advierte que «No hallarán en él (periódico) las galanuras literarias y las flores de retórica que abundan en la prensa burguesa... la prostituta que se vende a cualquiera por dinero. A ella le enviamos nuestro más expresivo desprecio».[17] «En nada confiamos tanto para el crecimiento del Ideal como en el periódico», dice *Juventud* de Valencia, pero contrasta que allí puede existir: «El pensamiento febril, la palabra que sale de lo hondo del ser, lo más sincero, lo más entusiasta está en él (el periódico), pero también lo más bajo e innoble se revuelca por sus columnas.» Esto sucede en la prensa «venal», «la podrida, exposición magnífica del cretinismo intelectual de quien de su pluma hace herramienta de embrutecimiento y tiranía, y de su cerebro alcahuete de honores. Después de la venta de su conciencia, nada hay más canallesco, que poner un precio a la pluma, porque, sobre todas las santidades humanas, está para nosotros la del pensamiento. Quien lo mancha, abre los brazos a todos los malos vientos de la vida».[18]

La organización de una red informativa presentaba al movimiento ácrata la posibilidad de alterar el consumo pasivo de la información. Por ello era frecuente que se hiciera propaganda de un periódico a otro por muy diversas maneras. Por ejemplo, cada periódico anarquista dedicaba una sección a la reseña de publicaciones recibidas, recomendándose la lectura de tal o cual artículo en tal o cual diario. Los periódicos anunciaban la aparición de las nuevas publicaciones: «Próximamente aparecerá en Mahón un nuevo campeón libertario que llevará por título *La conquista del pan*. El número suelto tendrá precio voluntario. Aparecerá quincenalmente. Para la correspondencia y pedidos dirigirse a Luis Lledó, calle de la Iglesia, núm. 58, Villa Carlos (Mahón)», anuncia el *Suplemento a la Revista Blanca*.[19] Otras veces, el envío a otra publicación era más elaborado, como en el cuento anónimo «Un sueño», aparecido en *La Autonomía* de Sevilla, donde se envía al lector a otro semanario sevillano, *El Solidario*.[20] Inclusive se denunciaban en un periódico las persecuciones que otro había sufrido.[21]

También, claro, se fomentaba la venta propia. En *Acción Liber-*

17 *La Nueva Idea*, 1, núm. 1 (23 febrero 1895), 1.
18 1, núm. 1 (1903), 1.
19 *Suplemento a La Revista Blanca* (18 enero 1902), 4.
20 1, núm. 44 (25 noviembre 1883), 3-4.
21 *Suplemento a La Revista Blanca*, núm. 53 (19 mayo 1900), 4.

taria de Gijón, se ve el grabado de una mano, señalando a un letrero que dice: «Compañeros: si queréis ayudar a la vida y difusión de *Acción Libertaria*, suscribiros y buscadnos suscriptores.»[22]

Para promover aún más la lectura de estas publicaciones, hubo algunas ideas de extenderlas. Se propuso, para dar a conocer lo que es y significa la anarquía, cada vez que sobreviniese un suceso político o económico, alguna guerra u otro acontecimiento capaz de atraer la opinión pública, se aprovechase la oportunidad para fijar con profusión en las esquinas, anuncios o pasquines sucintos, encabezados, por ejemplo, con la frase «Opinión anarquista sobre...» en las cuales se expusiese una reseña lógica y clara del asunto y unas conclusiones, indicando al pie, cuáles periódicos ácratas tratarían con más extensión el tema. Así se contrarrestaría la información oficial, mistificada y mistificante.[23]

La prensa anarquista se recibía de todos los puntos de la península, y hacía adeptos aun en sociedades algo distanciadas de sus fines como cooperativas y sociedades de resistencia. En la lista de corresponsales y paqueteros de la prensa anarquista se encuentran nombres y direcciones de los lugares más alejados de España. De esta forma se estableció en el país una red de comunicación entre los diversos núcleos libertarios que aun trasbordaba los límites geográficos nacionales. Debemos recordar el intercambio de publicaciones con diversos países europeos y americanos, en donde había incluso, algunos periódicos importantes formados por anarquistas españoles como *El Despertar* de Nueva York y *El Esclavo* de Tampa.[24]

Al estudiar estas publicaciones, surge la pregunta de cuáles secciones son las más importantes en la labor de difusión del anarquismo. Además de ensayos doctrinales hay trabajos literarios, grabados, reseñas bibliográficas y teatrales y columnas especializadas dedicadas a la lucha obrera. Es difícil escoger cuáles son más o menos importantes en esa labor. Por otra parte, el periódico en su totalidad tenía una función muy específica dentro de la propaganda ácrata.

22 2, núm. 21 (3 mayo 1911), 2.

23 Gustavo La Iglesia, *Caracteres del anarquismo en la actualidad*, 217. El entusiasmo libertario por los periódicos también fue utilizado por los enemigos de los anarquistas. Los carlistas publicaron dos periódicos pseudoanarquistas: *El Petróleo* y *Los Descamisados* que llenaban sus columnas con crudas invocaciones para que la gente se rebele, asesine a los burgueses y queme sus propiedades.

24 Estos periódicos fueron de larga duración y allí colaboraron las firmas más destacadas del anarquismo español.

Año I. Madrid [illegible] de Septiembre de 1880. Núm. 6.

LA ANARQUIA

SE PUBLICA LOS SÁBADOS

Año [illegible] Sabadell 1.º de Noviembre de 1884 Núm. 127.

Los Desheredados

PERIÓDICO DEFENSOR DE LA FEDERACION ESPAÑOLA DE TRABAJADORES

[illegible] 17 AGOSTO [illegible] NÚM. [illegible]

EL PRODUCTOR

PERIÓDICO ANARQUISTA

BANDERA SOCIAL

Semanario Anárquico-Colectivista.

AÑO I Madrid 15 de Marzo de 1885 NÚM. 5

Año I SABADELL 21 ENERO DE 1885 Núm. 1

Suscripcion VOLUNTARIA

El Eco de Ravachol

Administracion RAMBLA, 60

PERIÓDICO ANARQUISTA

[illegible]

Año I Barcelona, 15 Noviembre de 1886 Número 1.º

Espartaco

PERIÓDICO

DEFENSOR DEL IDEAL ANARQUISTA.

Su tipografía, sus diversos titulares, ensayos, grabados, todo ello creaba un impacto estético-doctrinal total. Por eso creo que debemos considerarlo por entero.

Podemos hacer un somero estudio de las características y composición de los periódicos anarquistas. En general se publicaban semanal o quincenalmente, con un precio de venta o tarifa de suscripción siempre muy reducidos, oscilando entre 5 y 10 céntimos el ejemplar. A veces se indicaba que la suscripción era voluntaria, o en algunos, como en *La Víctima del Trabajo*, «se reparte gratis, no se admiten suscriptores».[25] Muchas veces se subrayaba las fluctuaciones de fortuna a que estaban sometidos. «Este periódico saldrá cuando pueda. Los que quieran contribuir a su publicación, manden lo que puedan y pidan los ejemplares que necesitan a Joaquín Pascual. Puerta Nueva, 79, 10», indicaba Ravachol.[26]

Desde luego que muchos de estos periódicos sólo podían subsistir durante uno o dos números, tan sólo se contaba con muy poco dinero, y eran además perseguidos por las autoridades. Algunos daban prueba de persistencia, por ejemplo el grupo editorial de *El Eco del Rebelde* de Zaragoza, periódico comunista anárquico, de suscripción voluntaria que apareció el 11 de mayo de 1895. Encontramos más adelante un número de *El Invencible*, también en Zaragoza publicado por la suspensión gubernamental de *El Eco del Rebelde*. El 23 de septiembre de 1898 aparece como tercera continuación *El Rebelde*.

Algo similar aconteció con una serie de epígonos de *Espartaco* de Barcelona. *El Nuevo Espartaco*, de la misma ciudad, explica irónicamente:

> Salió *Espartaco*, y las autoridades de Barcelona que se han propuesto (¡qué ridículo!) ahogar las ideas anarquistas, poniéndose por montera la ley que deben representar y que debieran hacer respetar, mataron a *Espartaco*, con el valor que esta empresa requiere. Salió entonces *El Mismo*, que era el Espartaco y las autoridades de la capital catalana, siempre heroicas, sufrieron dos mil peligros para acabar con *El Mismo*. ¡Qué do valentías y qué de proezas realizan para conseguir su objeto! Tras de vicisitudes mil lo consiguieron y *El Nuevo Espartaco* fue la consecuencia de tanta proeza gubernamental.[27]

25 *La Víctima del Trabajo* (Játiva), aparece el 7 de diciembre de 1889.
26 *Ravachol* aparece el 22 de octubre de 1892 en Barcelona.
27 *El Nuevo Espartaco*, 7, núm. 161 (1 marzo 1905), 1.

Año I. [illegible] 12 de [illegible] 1891 [illegible]

EL COMBATE

PERIÓDICO ANARQUISTA

Año I. Sevilla 23 de Setiembre de 1883. Núm. 56.

VERDAD, Moralidad, Justicia Y PROGRESO

LA AUTONOMÍA

ECO DEL PROLETARIADO

DERECHO al íntegro producto DEL TRABAJO

Año I. Valladolid 28 de Agosto de 1901 Núm. 3

EL COSMOPOLITA

Sale todos los sábados — OFICINAS: Panaderos, número 18 — Número suelto 5 céntimos.

Año II. BARCELONA, 28 DE ABRIL DE 1895. Núm. 10.

EL PORVENIR SOCIAL

PERIÓDICO MENSUAL

Año II. Valencia 31 de Maig 1884. Núm. 24.

EL CHORNALER

Periodic defensor dels que treballen y no menchen

ENEMIC ABERRIM DELS QUE MENCHEN Y NO TREBALLEN.

Los nombres de los periódicos resumían en pocas palabras el mensaje de la lucha social. *La Anarquía, La Bandera Roja, Tierra y Libertad.* Se utilizaban también expresiones fuertes, palabras dramáticas y frases enfáticas que eran como una réplica en miniatura de la historia o una dramática versión de los hechos: *Los Desheredados, La Víctima del Trabajo, Ravachol, El Rebelde.* Otras veces eran consignas positivas y alentadoras: *Germinal, El Invencible, Acción Libertaria, Solidaridad Obrera.*

Los nombres se acompañaban de subtítulos que indicaban la orientación o propósitos del periódico: «*El Chornaler:* Periodich defensor dels que treballan y no menchan. Enemie asérrim dels que menchan y no treballan.»[28]

A menudo, el nombre del periódico aparecía orlado primorosamente con un grabado alegórico. *La Alarma* de Reus, por ejemplo, muestra el nombre encabezado por una mujer que sostiene una antorcha en cuya llama se lee «Acracia». Posa una mano sobre la cabeza de un hombre atado y arrodillado, atrás del hombre está el CAPITAL, y tras ella una multitud de obreros junto a un sol que despunta con la palabra Libertad. Al lado de la orla y del título se lee un saludo dirigido «a todos los que sufren; a todos los que gimen bajo el despotismo brutal de un régimen que cobija la explotación del hombre por el hombre; a todos los que luchan por la rehabilitación de la fraternidad entre todos los seres; a todos los que de buena voluntad se agitan contra el orden presente que origina la desigualdad entre los hombres, y a todas las víctimas de todas las injusticias».[29]

Era también frecuente el encuadrar el nombre del periódico entre frases de próceres del anarquismo o de hombres ilustres. *La Voz del Cantero* muestra la sentencia de Montesquieu: «La igualdad natural y las leyes naturales son anteriores a la propiedad o a las leyes escritas.»[30] *Al Paso* de Sevilla, exhibía la célebre frase proudhoniana «La propiedad es un robo»; al otro lado «La expropiación es una necesidad», y bajo el nombre, el pensamiento de Faure: «El anarquista, el verdadero anarquista es el individuo que no tolera nin-

28 Aparece en Valencia el 22 de diciembre de 1883.

29 *La Alarma* (Reus) aparece el 17 de agosto de 1901. Un periódico de igual nombre salió en Sevilla el 22 de noviembre de 1889 reemplazando a *La Solidaridad.*

30 Este periódico aparece en Madrid en 1906. Es bimensual de tendencia sindicalista. Se subtitulaba «Defensor de los oprimidos».

guna cadena, aunque traten de ponérsela los propios anarquistas.»[31] *El Corsario* de La Coruña llevaba una verdadera colección de frases tales como: «No más deberes sin derechos, No más derechos sin deberes; El que quiera comer que trabaje.» Estas frases, repetidas en cada número, constituían un punto fundamental de unificación y cohesión para los lectores, ya que en ellas se reconocían e identificaban. Expresaban en forma sintética un común de ideas, posiciones y juicios.

Es interesante señalar hasta qué punto descubrieron y explotaron los anarquistas el poder de la frase suelta. No sólo la utilizaban al lado del encabezado del periódico; además, todas las páginas estaban sembradas con estas sentencias. A menudo se imprimían en cursiva o venían encuadradas entre gruesas líneas, rompiendo así la disposición de la página para atraer la atención. A veces venían en grupos de tres o cuatro, o inclusive formando secciones enteras, como en un número de *El Trabajo* de Sabadell que les dedica una página entera.[32] Siempre eran alusivas a la lucha social: «Las cadenas del esclavo siempre se han forjado sobre el yunque de su ignorancia y con el martillo de las creencias.»[33] A veces eran de escritores conocidos: «Un grano de pólvora hace estallar una bomba; una idea hace estallar un mundo» de Víctor Hugo.[34] Variaban en longitud, desde verdaderos parrafitos hasta simplemente: «¡Propiedad abominable!»[35]

Es evidente que en esta reducción del lenguaje a mensajes a tal punto concentrados, se eliminaba todo carácter informativo, para impregnar la frase de ideología, de valores ligados a la lucha social. Las frases se instalaban en la mente de los lectores a fuerza de repeticiones, funcionando como slogans para unir, atraer, captar la atención, resumir un programa. Eran fórmulas que resumían de manera concisa, inmediata y fácilmente recordable, toda una ideología. Eran a veces indicaciones: «La inmoralidad y la injusticia son los elementos característicos en el gobierno de los pervertidos.»[36] A veces

31 Época 2, 1, núm. 5 (1 julio 1909), 1. Sobre la construcción de frases y slogans véase Oliver Reboul, *El poder del slogan* (Valencia, 1978); Domenach Jean Marie, *La propagande politique* (París, 1973); Dovring Karin, *Roads of Propaganda* (Nueva York, 1959); Folliet Joseph, *Bourrage et débourrage des crânes* (Lyon, 1963), Haas, *Pratique de la publicité* (París, 1971); Victoroff David, *Psychosociologie de la publicité* (Paris, 1970).

32 2, núm. 10 (28 abril, 1899), 12.

33 *La Victima del Trabajo*, 2, núm. 6 (8 marzo 1890), 2.

34 *Los Desheredados*, 4, núm. 177 (23 octubre 1885), 3.

35 *La Bandera Roja*, 1, núm. 5 (13 julio 1888), 3.

36 *El Trabajo* (Sabadell), 2, núm. 10 (28 abril 1899), 12.

eran consejos: «Los hijos del alcohólico son escrufulosos, raquíticos, locos.»[37] Podían ser presiones: «Comprad el periódico y mejoraréis vuestros cerebros.»[38] Expresaban resoluciones comunes o ideales tácticos para provocar una acción a corto plazo: «La fuerza se repele con la fuerza, por eso se inventó la dinamita.»[39] Podían significar lemas estratégicos, objetivos a largo plazo: «La expropiación es una necesidad.»[40] Había ideas que expresaban fines esenciales y permanentes: «¡Viva la anarquía!»; sentencias afectivas y de solidaridad: «Todos para uno, uno para Todos»,[41] y frases ya acuñadas e inseparables en su forma: «La propiedad es el robo.»[42]

También debemos considerar las frases con que muchas veces se terminaban los artículos, a manera de divisas, como fórmulas concisas que resumían el programa ácrata: «¡Salud y Revolución Social!», «¡Viva la anarquía!», etc. Estas divisas se repetían para todo. Eran generalmente cortas, y altamente específicas. Reposaban a menudo en un símbolo como «¡Germinal!», a veces en la sonoridad: «¡Salud y Revolución Social!» Lo esencial de ellas es que se retenían fácilmente y finalizaban el texto como un punto final, exacto, breve, cargado de valor sugestivo, como lacónico grito de guerra. Tales fórmulas puestas como conclusión de un cuento, poema o ensayo, en cierta forma resumían la ideología de lo expuesto, y hacían un llamado a las simpatías o emociones del lector. Por su carácter abrupto, servían también para informar al lector que la lectura había concluído, lo cual era útil en ese tipo de obras sin una estructura muy definida.

Llama la atención la experimentación tipográfica llevada a cabo en los periódicos libertarios, posiblemente como reacción contra la disposición uniforme identificada a veces con periódicos conservadores. En general los periódicos ácratas estaban bien impresos. Debemos recordar que muchas veces los editores se reclutaban entre los tipógrafos, la aristocracia del movimiento obrero. A menudo encontramos en esas páginas protestas por tal o cual obra mal impresa, o encomios por una bien llevada edición.

Las posibilidades tipográficas que se podían emplear fueron apreciadas de inmediato por los libertarios. Felip Cortiella se da cuenta

37 *La Voz del Obrero*, 1, núm. 1 (18 octubre 1908), 2.
38 *La Víctima del Trabajo*, lema de este periódico desde 1889.
39 *Al Paso*, 1, núm. 6 (8 julio 1909).
40 *El Corsario*, 3, núm. 97 (10 abril 1892), 1.
41 *Al Paso*, 1, núm. 6 (8 julio 1909), 1.
42 1, núm. 1 (23 diciembre 1891).

de las posibilidades de este medio y habla en *Irradiacions*[43] de la tipografía como la de la abeja reina de las artes. Este libro, nacido de una conferencia de Cortiella en el Ateneo Enciclopédico Popular de Barcelona en 1910, y subtitulada «De la simplicitat de cor i elevació moral e intellectual con a condició essencial pera la més alta creació i fruiment de la Bellesa», motivó una carta de Maragall a Cortiella, agradeciéndole porque «vosté m'ha fit sentir el gran Art que hi ha en la tipografia. Si cada ofici trobés un cum visté, el treball esdevindria glorià de la vida».[44]

Los periódicos trataban de romper la impresión habitual de un periódico para llamar la atención de sus lectores y poder promover una lectura más emotiva y mucho más dramática. Las características físicas de la publicación causaban un impacto de primera impresión y desde la disposición tipográfica ya se significaba el mensaje ideológico.

Encontramos en estas publicaciones muchos y variados contrastes entre encabezados adyacentes, graduaciones de pies en los encabezados, secciones enteras impresas en distintos modelos tipográficos. Buenos ejemplos de esta variedad son *La Tribuna Libre* de Sevilla, *La Unión Obrera* de San Martín de Provensals,[45] que valorizaron bien la armonía y el contraste tipográfico. Para evitar la monotonía, se incluían frases en cursiva o puestas ventajosamente en mayúsculas dentro del texto. A veces las frases sueltas se encerraban entre márgenes que las completaban y separaban del otro material de la página. De esta forma, la vista del lector se dirigía automáticamente a esas secciones puestas en relieve.

Muchas veces una sección fija, generalmente la literaria, aparecía por entero en cursivas, como sucede con «Rápida» de *La Voz del Obrero* de La Coruña.[46] En esta forma, el modelo tipográfico era reconocido por los lectores habituales de la sección.

Por medio del juego tipográfico, el público lector se condicionaba para entender los mensajes a dos niveles; uno comunicativo o expresivo y otro tipográfico y casi icónico.

43 *Irradiacions: De la simplicitat de cor i elevació moral i intellectual com a condició essencial per la més alta creació i fruiment de la Bellesa* (Barcelona, 1910).

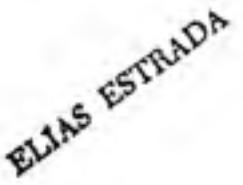
44 Carta de Joan Maragall del 13 de junio de 1910. Papeles Cortiella en la Biblioteca de Catalunya.

45 1, núm. 1 (8 julio 1911). Estos dos periódicos tenían la numeración de las páginas en sentido opuesto. Se iniciaba la lectura por la página 4.

46 3, núm. 7 (11 octubre 1902), 1.

Veamos algunos ejemplos concretos:

La Federación trae un ensayo titulado «Tiranos y traidores». El texto, de tipografía habitual, denuncia a un compañero que traicionó a la causa. Lo delatan primero sin mencionar su nombre: «No lo conocéis seguramente. Pues vale la pena que os fijéis en el nombre que veis atravesado, para que en el fuero interno de vuestras conciencias le arrojéis al rostro inmundo, salivazo de desprecio como premio a su traición.»[47] Tan sólo después de este aviso aparece el nombre del traidor, pero escrito con letras mayúsculas mucho mayores y más gruesas, dispuestas transversalmente y ocupando el espacio de todo un párrafo:



Siguen a continuación, varios párrafos que detallan las felonías del acusado, y después de cada párrafo, se vuelve a ver el nombre vergonzante atravesando la página.

Se puede ver aquí que el impacto está fundado en la ruptura gráfica del sintagma tipográfico para sobresaltar el nombre. Esa ruptura, lograda a base del aislamiento espacial del nombre, rodeado de espacio blanco, de su colocación en la página y del cambio y la modificación del tamaño de los caracteres tipográficos que lo destacan, crea una discontinuidad en la linealidad del mensaje. Ello conduce a una geografía tipográfica muy particular, y la vista del lector se dirige de inmediato al nombre; la información clave, para luego completar la información por medio de la lectura del texto.

Encontramos otro ejemplo interesante en la primera página de *Espartaco* del 11 de noviembre de 1904. Está dedicada a conmemorar a los Mártires de Chicago. En mayúsculas mayores y como encabezado aparece tan sólo: «¡11 de noviembre!»

Una línea en blanco separa este encabezado del texto del artículo, dispuesto ahora de manera diferente a la habitual. No está repartido en columnas sino que ocupa todo el ancho de la página. El texto está formado por frases exclamativas y contundentes: «¡Una fecha grande, sublime, encabeza este recuerdo! ¡1.º de mayo! ¡11 de noviembre!»

47 2, núm. 65 (11 noviembre 1885), 2.

Un breve resumen de los acontecimientos de Chicago ocupa tan sólo cinco líneas. Prosiguen algunas frases atribuidas a los ajusticiados y termina la página con la exclamación «¡Hoc die anarchiel» en mayúsculas más gruesas y mayores que combinan con las del encabezado inicial.

Hay otros muchos ejemplos interesantes. En *La Tramontana* encontramos un pequeño artículo dispuesto en forma de esquela funeraria. Allí se nos participa la muerte de la Sra. D.ª Burguesía.[48] *Acracia*, en primera página, encierra el texto en gruesos márgenes negros y cortándola con rectángulos escalonados en diagonal descendiente. El texto trata sobre la muerte de los mártires de Chicago cuyos nombres aparecen en cada uno de los rectángulos que lo dividen.[49]

Como se ve, el mensaje aparece aquí también a dos niveles, el textual y el gráfico o tipográfico, que en cierta forma simplifica o esquematiza al literario. Con esta disposición tipográfica se construye un código de símbolos visuales que reemplaza a la lengua escrita. Ésta se dedica a enunciados más complejos, más sutiles y largos, mientras los significados propuestos por las partes realizadas tipográficamente proponen una jerarquía visual.

Hay que tener en cuenta también los números que a veces aparecían impresos en papel de color. Eran conmemorativos de algún acontecimiento especial: Los mártires de Chicago, la Comuna, los sucesos de Jerez. A la Comuna dedica *La Labor Corchera* de Palamós en 1892 un número impreso enteramente en papel violeta,[50] y *La Protesta* de Valladolid uno en rojo en honor de los Mártires de Chicago.[51] Se preferían los colores de cualidades agresivas y simbólicas: rojo, violeta, amarillo. El color permitía hacer el mensaje de ese día visualmente distinto.

Dentro del esquema visual de los periódicos debemos mencionar los grabados que decoraban sus páginas. A menudo, aun cuando se trate de un periódico con pocos fondos económicos, el título aparece decorado con alguna orla o viñeta. Muchos otros periódicos dedican una sección especial al grabado. Por ejemplo, *La Anarquía*, que solía incluir entre esos dibujos el retrato de algún líder anarquista y su biografía. Es interesante la sección reservada al grabado por *Salud*

48 11, núm. 509 (30 abril 1891), 3.
49 2, núm. 23 (noviembre 1887), 1.
50 1, núm. 5 (20 marzo 1892).
51 1, núm. 15 (10 noviembre 1889). Véase también *Los Desheredados*, 5, núm. 222 (27 agosto 1886), en violeta.

ACRACIA

REVISTA SOCIOLÓGICA

Publicación mensual de treinta y dos páginas, á una peseta trimestre, y más el exceso de franqueo en el extranjero | Noviembre de 1887 | Año II | N.º 23 | La correspondencia administrativa y de redacción diríjase á Bienvenido Rius, San Olegario, 2, pral.; Barcelona

La razón ha de ceder hoy el puesto al sentimiento. No podemos hoy razonar con nuestros amigos lectores; hemos de expresar la indignación que nos causa ver á nuestros hermanos pendientes de la horca ó condenados á cadena perpetua ó temporal. Hemos de exhalar nuestra protesta contra el crimen perpetrado por la República. Hemos de consignar el hecho de que esa institución hipócrita que, manchada con sangre de liberales y envilecida con la riqueza de la explotación y la usura, sumerge en espantosa miseria á los productores y lleva al patíbulo á los apóstoles de la libertad. Una vez más el capitalismo dominante ha puesto de manifiesto que en la lucha por la justicia, lo intereses propenden única y exclusivamente á su conservación y cortan por lo sano hollando todo pacto y toda ley. No cabe dudar ya que la dificultad única que el progreso ha de arrollar para seguir su marcha es el principio de autoridad; porque mientras exista, el que mande ó los que manden, de su propia esencia y de la necesaria pasividad de los mandados, sacarán fuerzas para cumplir su obra de tiranía. Autoridad y obediencia son términos incompatibles con la dignidad humana, sea cualquiera el régimen político y la diferente manera en que se halle establecido cómo unos hombres deben mandar y cómo otros deben obedecer. La horca de Chicago es nuestro irrebatible argumento. Accionistas de grandes compañías cuyas acciones se cotizan con grandes beneficios y trabajadores reducidos á la más esquilmada reducción de la mano de obra ó al paro forzoso, todos viven bajo el falso nivel de una constitución democrática, y el resultado, ya lo veis, es un atropello sin precedente, porque no tiene la excusa de la barbarie del absolutismo, no se justifica por la pasión del fanatismo de secta, no puede dispensarse por la excitación revolucionaria: es un atropello cometido á sangre fría en nombre de la ley, en nombre de la libertad, en nombre de la República. Con este motivo ACRACIA dedica esta página como un cariñoso recuerdo á los mártires de Chicago, como una protesta contra la República-verdugo y como una lección á los trabajadores.

SPIES

PARSONS

FISCHER

ENGEL

LINGG

SCHWAB

FIELDEN

NEEBE

y Fuerza. La revista publicaba un grabado y se pedía a los lectores que enviasen un texto interpretándolo. Se premiaba y publicaba la mejor interpretación en el número siguiente.[52]

Se hacían también números especiales hermosamente ilustrados; *La Tramontana*, en un número dedicado a la conmemoración de la revolución francesa, complementa lujosamente los textos con muchos grabados. En uno de ellos Luis XVI, y María Antonieta en la guillotina, unos pentagramas con notas de la Marsellesa, una estrofa de ese himno en español por Ramos Carrión y en catalán por Clavé, y un medallón con el retrato de Rouget de l'Isle.[53] Otro bonito número conmemoraba el descubrimiento de América.[54] También se decoraban especialmente los números dedicados al 11 de noviembre.

En general, los dibujos destinados a esos periódicos adquieren, por ello mismo, un carácter y un estilo especial. Son obras que tienen como soporte el papel impreso, que están destinadas a verse rápidamente, no a la contemplación del conocedor. Se busca ahora la percepción «a primera vista» de la obra artística. No se buscaba el estudiar los cuadros con minuciosidad, sino una aprehensión «impresionista». ¿Se trata de una actividad artística menor? No olvidemos que Daumier, Manet, Vallotton, Toulouse Lautrec también practicaron el periodismo del lápiz y el diseño publicitario. En realidad, las distinciones entre arte puro y el grabado periodístico desaparecen, pues no tienen sentido en un contexto en que la imagen impresa determina precisamente una extraordinaria mutación de la sensibilidad. Se buscan nuevas formas, un nuevo lenguaje plástico que se adapte a nuevas realidades expresadas por medio de nuevos vehículos.

Las técnicas masivas de difusión artística trajeron consigo un cambio cualitativo en las relaciones entre el hombre y la creación artística. En los periódicos, los nuevos procedimientos permiten reproducir directamente el diseño en el cuerpo del texto. La imagen, difundida masivamente, pierde su calidad aristocrática de ejemplar a tirada limitada y viene a disputar su lugar en el texto. A veces se conjuga con él para lograr un shock visual.

En este respecto, es interesante ver las soluciones que los anarquistas adoptaron para aliar el texto a la imagen. A veces colocan inscripciones sobre los objetos o seres convirtiéndolos en alegorías.

52 Esta publicación aparecía en Barcelona, duró de 1904 a 1914.
53 *La Tramontana*, 9, núm. 422 (14 julio 1889).
54 *Ibid.*, 12, núm. 584 (7 octubre 1892).

La imagen nos da en seguida un primer mensaje de sustancia lingüística, y cuyos soportes son la leyenda marginal o cartelitos y frases insertados en la escena.

Otras veces, integran plásticamente texto y dibujo. Es muy característico que los grabados apareciesen con un texto que los complementaba. A veces, la parte escrita ocupa tan sólo un par de líneas, pero generalmente se extiende por toda la página. El grabado, así, avalado por imágenes y palabras, tenía un papel específico. La palabra servía para conducir al lector por una vía razonable y lógica hasta ciertas ideas. La imagen despertaba, desde un principio, una receptibilidad emotiva. Ello implica la formulación de un sintaxis gráfica especial que combina expresiones visuales y verbales. La imagen dobla ciertas informaciones del texto por un fenómeno de redundancia, o el texto aumenta una información inédita en la imagen. A nivel de mensaje literal, la palabra responde, de una manera más o menos directa, más o menos parcial a la pregunta ¿qué es eso? ayuda a identificar pura y simplemente los elementos de la escena o la escena misma. El texto lingüístico guía, no ya la identificación, sino la interpretación. Constituye una especie de soporte que impide a los sentidos el extraviarse hacia regiones demasiado subjetivas.

Estas experimentaciones tipográficas no eran simplemente promovidas por intereses estéticos, sino que intuitivamente, los anarquistas descubrieron que potenciaban una lectura, aun una ojeada del periódico, no pasiva, sino de solicitación y descubrimiento. Pretendían una lectura siempre dramática y emotiva. Adecuaban además la publicación a un público que en la mayor parte no era muy culto. La disposición animada y viva permitía al lector el asimilar el artículo a dos niveles: uno literario y otro icónico.

Podemos ahora analizar las diversas secciones del periódico. Para ello, es esencial el considerar la advertencia de Maeztu donde se señala atinadamente la diferencia primordial que hay entre los periódicos anarquistas y los burgueses.

> Se leen infinitamente mayor número de periódicos burgueses, pero en éstos, la actualidad lo ocupa todo... el interés que despiertan es puramente momentáneo. No sucede lo mismo con los periódicos anarquistas. Lo que hay de actualidad en ellos, referente casi siempre a constituciones de sociedades obreras, a conflictos entre capital y trabajo, no ocupa sino la tercera o cuarta parte del número y como lo restante se dedica a cuestiones doctrinales, el ejemplar se guarda la influencia de estas publicaciones sobrevivirá a la muerte. Sé de muchas gentes que conservan la

> colección íntegra de sus números. ¿De cuántos semanarios se podrían decir otros casos? [55]

En efecto, la mayor parte de la información en esos periódicos no se relacionaba con noticias de actualidad, a menos que fueran pertinentes a la lucha proletaria. La orientación al seleccionar el material era primordialmente ideológica.

Otro rasgo característico que debemos tomar en cuenta es que la relación existente entre el periódico y sus lectores operaba siempre en sentido mutuo. No sólo eran los lectores consumidores del material sino también, como veremos más adelante, autores del propio. El periódico dirigía la ideología del público pero además el público lo afectaba directamente.

Los periódicos se formaban en su mayor parte por secciones fijas. Se trataba de acostumbrar al lector a una cierta continuidad, y por ello estas secciones aparecían consistentemente con determinada tipografía y en determinadas páginas.

Entre las secciones fijas había siempre una o varias dedicadas a literatura, una dedicada a la ciencia, otra a los presos políticos y diversas partes que daban noticias de la lucha obrera. En algunos había alguna columna especializada: reseñas teatrales o de espectáculos, o como una llamada «Sección de la mujer» con artículos feministas muy combativos a cargo de Teresa Claramunt que aparecía en *El Combate*.[56]

Es conveniente revisar someramente algunas de estas secciones. En primera plana venía a menudo una editorial. No llevaba firma o se responsabilizaba de ella la redacción. Era siempre de tono polémico y controversial y establecía una relación directa con el público. *Bandera Roja* declara «Guerra sin tregua ni descanso a todos los opresores, a todos los explotadores. Este es en resumen y compendio el objetivo que guían nuestros pasos y nos hace aparecer en el estadio de la prensa».[57] Y en *Germinal*:

> La voz del proletariado, reclamando el derecho a la existencia, resuena cada vez más potente y amenazadora, anunciando el próximo triunfo de los nuevos ideales... *Germinal* viene a aportar su grano de arena a la gran obra de redención... Sirvan estas

55 *El Imparcial* (21 noviembre 1901), cit. por Rafael Pérez de la Dehesa, *Op. cit.*

56 Este periódico bilbaíno apareció el 11 de noviembre de 1891.

57 *La Bandera Roja*, 1, núm. 1 (15 junio 1888), 1.

> líneas a la prensa obrera, al igual que de fuerte abrazo fraternal a los que por cuestiones sociales sufren en las cárceles y presidios, víctimas de la soberbia de una burguesía, que en su estertor agónico cree que aún puede salvarse.[58]

Una parte importante en los periódicos se refería a la ciencia. La ciencia formaba parte fundamental del ideario social y estético anarquista, y por ello no es de asombrarse que apareciese a menudo en secciones llamadas «Arte y ciencia», o «Arte y sociología».[59] Estas secciones trataban los temas más heterogéneos y dispares. «Los albinos» en *El Productor*,[60] «Tratamiento de los hidrófobos» en *La Federación Igualadina*,[61] «El pulpo de tierra» o «Como respiran las ostras» en *La Revista Blanca*.[62]

A veces esas secciones estaban a cargo de firmas fijas, como la de *La Revista Blanca*, escrita por Tárrida del Mármol.[63] En general eran artículos pequeños, generalmente de divulgación, bastante y muchas veces mal simplificados. A veces formaban párrafos más complejos, con un vocabulario técnico y específico que debía exigir cierta preparación.

Las simplificaciones a veces pueden hacer sonreír, así como lo peregrino de los temas, en donde parece que a veces se busca el detalle curioso, pero el interés por la ciencia no era gratuito, ni responde a un simple cientificismo, sino que formaba parte básica de la ideología ácrata. La ciencia proporcionaba un conocimiento de la verdad, y la verdad era la meta libertaria. Por medio de la ciencia se podría descubrir la estructura lógica, científica, de la sociedad perfecta; la anarquista.

Otras veces los puntos tratados tenían alguna razón directa. *Bandera Social* de Madrid, trae en su sección científica noticias de un nuevo método de cremación eléctrica de cadáveres empleado en Filadelfia.[64] Ello puede parecer caprichoso, pero teniendo en con-

58 (Cádiz), 1, núm. 1 (21 marzo 1903), 1. Había varios periódicos anarquistas que se llamaron así. Uno en La Coruña, aparecido en 1904, otro en Reus en 1905, otro en Tarrasa en 1905-6 y 1912.

59 Sobre la poesía científica anarquista véase capítulo X.

60 Núm. 26 (2 marzo 1887), 3.

61 2, núm. 93 (14 noviembre 1884), 4.

62 3, núm. 102 (15 septiembre 1902), 184-7.

63 Fernando Tárrida del Mármol nace en 1861 y muere en 1915. Sobre esta figura véase Pedro Vallina, *Mis memorias*, II (Caracas, México, 1968), 127. Otra columna científica interesante aparecía en *El Trabajo* de Sabadell, a cargo de Donato Lubén.

64 *Bandera Social*, 2, núm. 79 (28 septiembre 1886), 3.

sideración la resistencia que los anarquistas ponían a los entierros religiosos, aquellas noticias podían adquirir relevancia.

La sección literaria y artística estaba presente en casi todos los periódicos. En algunos se le dedicaba gran parte de la publicación, en otros menos, pero casi no falta en ninguno.

Llama la atención la abundancia del material literario y artístico contenido en los periódicos anarquistas. Siempre, aun en los momentos de mayor antiintelectualismo, los libertarios consideraron a la cultura como palanca de la revolución. *Acracia* señala su papel: «por ella las inteligencias y las voluntades dispersas se unen y se conciertan en un pensamiento y en una acción común y se forma esa entidad poderosa, el pueblo consciente».[65]

En los escritos de esos periódicos es notable la actitud abierta de los anarquistas. Se señalaba que el arte debía ser popular y satisfacer las necesidades de la revolución, pero en el anarquismo ello no desembocó en la teoría expresa de que el arte al servicio de las masas venía a ser el arte al servicio del esclarecimiento de una línea política de partido. Ello hubiese implicado ya, en principio, una desviación del pensamiento original, pues es indudable entonces concebir que ello debería estar a cargo de periodistas profesionales capacitados que fuesen quienes explicasen y popularizaran entre el proletariado los fines ideológicos. Los anarquistas, por el contrario, basaban su periódico mayormente en escritores no profesionales que abarcaban una gama muy amplia de tendencias. *Espartaco* elogia este aperturismo; si la prensa es abierta a todo, «cabrá allí el arte para el que lo cultive, la belleza para el que la sienta, la lucha diaria contra el capital y la cuestión obrera cuando ésta tenga carácter revolucionario».[66]

Además de la gran cantidad de obras literarias de todos géneros que enriquecen las páginas libertarias, abundan los grabados, dibujos, reseñas teatrales, críticas literarias y artísticas, comentarios bibliográficos, un material cuya riqueza inexplorada es desbordante. Pero la condición misma de obra literaria es difícil de delimitar, pues está tan íntimamente ligada al discurso ideológico que en muchos casos, no se puede decidir cuál obra es puramente literaria o por lo contrario puramente doctrina. Estamos en una región en que se borran los límites de los géneros.

Esta sección generalmente aparecía en las páginas 2 y 3, y estaba

65 1, núm. 1 (enero 1886), 1.

66 «La prensa anarquista», 1, núm. 1 (11 noviembre 1904), 3.

formada en su mayoría por cuentos o poemas enviados por lectores o a cargo de alguna firma fija. Son interesantes, por ejemplo las columnas reservadas a Palmiro de Lidia en *El Despertar*, a Marcial Lores en *El Corsario* y a Zoais, en *El Látigo*. A veces aparecían firmas ya conocidas, como la de Joaquín Dicenta, y hubo un momento en que se trató de reclutar a intelectuales de reconocido prestigio como Unamuno que escribió para *Ciencia Social* y *La Revista Blanca*. Pero la gran mayoría de estas colaboraciones eran escritas y enviadas por lectores de todas partes de la península.

En ciertas ocasiones se establecía un contacto directo epistolar entre algún escritor del grupo editorial y sus lectores, como vemos en *Al Paso* de Sevilla, unos lectores de la sección a cargo de Ángeles Montesinos y Caridad Alarcón, escriben un poema inspirado por esa columna:

> ¡Qué triste es tener ideas más o menos elevadas
> y no poder exteriorizarlas con la debida claridad!
> ideas son al fin y al cabo, que pugnan por vivir, y salen de la mente sin ornato ni forma literaria.
> Un jardín. Muchas flores. Muchos pájaros. Una fuente que murmura: Poesía.
> Un hogar. Mucha prole, mucho dolor. Una voz que agoniza y pide pan: Mundología.
> Un lugar. Muchos hombres. Muchas voces, uno que tiembla de terror y miedo: Sociología.
> Una mesa. Papel y pluma. Tintero. Una niña que escribe porque siente y un hombre que le dicta porque piensa...
> ...Amor y Fe.[67]

A veces esas secciones eran muy caracterizadas, como la de *El Productor* llamada «Contrastes», a base de pequeños cuadros que oponían la opulencia de algunos a la miseria de otros. «Exposición de tipos» de *La Autonomía*, traía descripciones casi costumbristas de ciertos tipos de uno u otro lado de la lucha. *El Chornaler* de Valencia, publicaba semanalmente una larga poesía que también describía algún tipo.[68]

Este nuevo tipo de costumbrismo, era bastante característico de las colaboraciones literarias, y otra de las formas que adoptaban a menudo era el diálogo que se articulaba a base de preguntas y

67 «Amor y fe», *Al Paso*, 1, época 2, núm. 7 (31 diciembre 1909), 2.

68 Véase, por ejemplo, «El hipócrita», *La Autonomía*, 1, núm. 38 (23 septiembre 1883), 3. *Al Paso* traía una sección similar llamada «Exposición miserable».

respuestas, llevando a uno de los interlocutores, y con él al lector, a una conclusión ideológica determinada.

Una de las partes fundamentales en los periódicos era la dedicada a noticias de compañeros presos. Había secciones fijas para ello, desarrolladas por medio de cartas, que denunciaban abusos, a veces provenientes de compañeros presos que delataban las ignominias a que estaban sujetos en prisión o los falsos cargos que se les había levantado. *Espartaco* llamaba a su sección «Ecos de presidio», *Germinal* «En favor de los perseguidos». *La Justicia* se subtitulaba «Organo del comité pro presos». *La Federación Igualadina* solía traer en primera página listas de suscripciones a favor de compañeros presos con motivo de huelgas; se citaba el nombre de donante y la cantidad aportada.

Las noticias se daban en forma concisa a veces: «Rafael Rueda, acusado de un sin fin de delitos imaginarios para así anular su influencia sobre el movimiento sindicalista local.»[69] En otras ocasiones, aparecían en párrafos más prolijos:

> Nuestro compañero Fruitos está de nuevo en la cárcel de Barcelona. Apenas excarcelado de la prisión sufrida por espacio de 13 meses que arbitrariamente o gubernativamente estuvo encerrado sin proceso alguno pendiente..., y vuelven de nuevo a prenderle. Este compañero es de los que más han sufrido en aquellos inquisitoriales lugares, y que por lo visto es aún poco y pretenden que llegue al pináculo de su calvario... ¡Cuánta infamia![70]

A veces la historia de algún preso se seguía a través de diversos números de varios periódicos. Tal es el caso de Marcelino Suárez de quien tenemos por primera vez noticias en *Acción Libertaria* de Madrid. Por medio de este periódico sabemos que fue encarcelado injustificadamente y se publica una carta del propio Suárez desde la cárcel:

> Estoy yo sometido a una incomunicación absoluta: ni con los demás presos ni siquiera con los ordenanzas me dejan hablar... se me niega la entrada de la Prensa obrera avanzada y de libros de filosofía y ciencia sociológica... En mi celda tengo, para des-

69 *La Justicia* (Gijón) (sólo hubo dos números), 1, núm. 1 (8 julio 1911), 1.

70 *El Corsario*, 6, segunda época, núm. 202 (21 febrero 1895), 3. Mauro Bajatierra en *Acción Libertaria* de Madrid, 1, núm. 5 (20 junio 1913), 3, observa cómo tales noticias sólo tienen cabida en periódicos libertarios.

> cansar, un petate sucio e indecente, cargado de pulgas... Para evacuar mis necesidades fisiológicas me dieron una pequeña bacinilla... se me castiga privándome de los escasos beneficios que podría tener aun dentro de esta absurda prisión, tales como la lectura de periódicos y libros que satisfagan mi espíritu libre, o con la comunicación diaria con mis amigos y familia. ¡Pero no lo conseguiréis, verdugos! Con mi pobre pluma combatiré siempre vuestros atropellos, denunciaré vuestras iniquidades, seguiré sosteniendo que las prisiones españolas son foco de perversión y de tormento.[71]

El mismo periódico publica a continuación, bajo el título «Por Marcelino Suárez» y el subtítulo «Una buena iniciativa», los esfuerzos del grupo editor de la Biblioteca La Internacional de La Coruña a favor del preso.[72] Esa biblioteca decidió imprimir un folleto con todos los trabajos que Suárez hubiese publicado para hacerlo llegar a manos de los jueces fiscales, presidentes de audiencia, jefes de penales y empleados de cárceles. Llevaría las firmas de los obreros de todas las poblaciones que se solidarizaron con la causa.

En números subsiguientes de *Acción Libertaria* aparecen más escritos de Marcelino Suárez y varias columnas con las cantidades de dinero recolectadas para la fianza.[73] En *La Voz del Obrero* de La Coruña aparecen también cartas para Marcelino Suárez,[74] y en *Acción Libertaria* del 23 de mayo de 1913, su controversia con un juez. Por fin en este periódico, el día 15 de agosto de 1913, se publica el final de la historia: triunfa la justicia y Marcelino Suárez sale absuelto.

Como se puede ver por este suceso, se conseguía un gran impacto en el interés de los lectores, debido al contacto que éstos adquirían con el caso. Tal experiencia, seguida a lo largo de un período de tiempo, los familiarizaba con el protagonista y los incorporaba a la realidad y a los peligros cotidianos. Además acentuaba lo concreto y lo creíble del ideario. La experiencia individual era, en efecto, siempre más viva y real que la abstracción ideológica.

Los periódicos traían además una sección dedicada al movimiento obrero: veladas sociales, cantidades recibidas para suscripciones, noticias de huelgas, cuentas de gastos de distintas asociaciones obreras, resultado de ciertas huelgas, etc. Es interesante ver algunas de las

71 «Ignominia tras ignominia. El grito de un rebelde», *Acción Libertaria* (Madrid), 1, núm. 5 (20 junio 1913), 1.

72 «Por Marcelino Suárez. Una buena iniciativa», *Ibid.*

73 1, núm. 2 (30 mayo 1913), 3.

74 3, núm. 77 (11 octubre 1912), 3.

listas de aportaciones económicas. Como donativos a *La Solidaridad*, encontramos 45 céntimos de «Siete compañeros que desean la destrucción de todas las religiones».[75] *El Productor* en una «suscripción voluntaria para sufragar los gastos de una representación de anarquistas de España a la conferencia de Chicago» tiene las siguientes firmas: B. Mauri 0.50, Un anarquista 0.25 (Palamós), Un comunista 0.05, Un niño de 7 años 0.05.[76]

Véase la siguiente lista de donativos a La Alarma: [77]

suma anterior 3,15 (pesetas)
uno que no fuma hoy 0,20
un desesperado 1,50
un sistemático 1,25
uno que trabaja sin descanso 1,25
P. P. y W. 1,00
un amante del progreso 1,25
un desheredado 0,10
un enemigo de la usura 0,50
uno que está deseando comer carne de burgués 0,50

También traía relaciones de los acontecimientos de la vida cotidiana y familiar. Esta información directa expresaba la situación de lucha y narraba detalles de la vida del compañero libertario de manera viva, insertados directamente como elementos de un proceso de formación ideológica.

Dentro de este contexto son interesantes las noticias referentes a las desgracias que el obrero tenía que sufrir a manos de la organización capitalista. Algunos periódicos pedían que se les escribiese en caso de ser víctimas de alguna injusticia: «Cuantos compañeros sufran perjuicios y atropellos de la burguesía pueden acudir a nuestra redacción seguros de que en las columnas de *La Solidaridad* serán defendidos sus intereses como sea y cuando sea menester.» [78]

Esos casos aparecían a veces en forma de pequeñas anécdotas, y bajo títulos como «Martirologio obrero», «Martirologio del trabajo». Los hechos se narraban con lujo de detalles, dando nombres y especificando circunstancias. Por ejemplo, los varios accidentes ocurridos a obreros durante el curso de sus labores.[79] A menudo se

75 *La Solidaridad*, 1, núm. 4 (8 septiembre 1888), 4.
76 *El Productor*, 7, núm. 363 (10 agosto 1893), 4.
77 *La Alarma* (Sevilla), 1, núm. 3 (5 diciembre 1889), 4.
78 *La Solidaridad*, 1, núm. 11 (26 agosto 1889), 4.
79 Véase, por ejemplo, *El Productor*, 1, núm. 26 (2 marzo 1887), 4 y 1, núm. 16 (6 febrero 1887), 3.

acompañaban estas narraciones con acotaciones personales y sentimentales: como en este caso aparecido en *Bandera Social:* En los desmontes de Zaragoza tres trabajadores fueron recogidos de los escombros, dos de ellos graves y el tercero muerto. Este último era dueño de un perro por el que mostraba gran cariño, el perro se acostó al lado del cadáver sin permitir que nadie se acercase a él, y costó mucho trabajo separarlo. El periódico completa «Comparado el humanitario corazón de este perro con los perversos sentimientos de la burguesía, resulta una inmensa ventaja en favor del primero».[80]

A veces se revela la cuestión social directamente, como en un caso narrado por *El Esclavo Moderno* de Villanueva y Geltrú, que notifica sobre dos accidentes de obreros con lanzaderas. Subraya el periódico que se ha preferido cuidar de la máquina y no de los hombres, y concluye: «esto será así hasta que llegue el día en que, cansados de tanta injusticia nos tomemos la justicia por nuestra mano».[81] En *Bandera Social* se quejan al comentar un descarrilamiento: «Si las empresas de ferrocarriles tuvieran a su servicio todo el personal que es menester, no ocurrirían tan lamentables accidentes.»[82]

Se daban también noticias de las diversas actividades de grupos anarquistas dispersos por el país, formándose un lazo de unión entre todas esas pequeñas agrupaciones. Se participaba sobre veladas políticas, teatros, bailes, mítines, colectas a favor de compañeros en huelga.[83] Había mención a nacimientos, bautizos, entierros y uniones civiles, logrados a pesar de los obstáculos levantados por las autoridades eclesiásticas. Estas noticias, de naturaleza íntima, se dirigían a valores sentimentales, pero que formaban parte de la ideología ácrata llevada a la práctica en situaciones cotidianas.

Tal vez es interesante citar algunos casos. *La Federación Igualadina*, por ejemplo en su sección «Miscelánceas doctrinales» menciona que: «El niño Constelación Perseo, hijo del federado Casimiro Rodríguez y Santos ha nacido en ésta de Valladolid el día 1.º del corriente mes a las 4,30 de la tarde, quedando desde este día bajo la égida de la Federación Regional y Universal.»[84] *Espartaco* anuncia:

80 *Bandera Social*, 2, núm. 92 (23 diciembre 1886), 3.

81 *El Esclavo Moderno* (Barcelona), 1, núm. 5 (15 septiembre 1881), 3.

82 *Bandera Social*, 2, núm. 92 (23 diciembre 1886), 3.

83 Véase la sección «Movimiento obrero», *Bandera Social*, 2, núm. 92 (23 diciembre 1886), 4; *Espartaco*, 1, núm. 3 (25 noviembre 1904), 4; *El Trabajo* (Cádiz), 1, núm. 3 (18 febrero 1900), 4; «Organización y huelgas», *La Voz del Contero*, 7, núm. 103 (3 marzo 1906), 4.

84 2, núm. 60 (8 marzo 1884), 3.

«A los queridos compañeros Teresa Salvat y Ramón Zúñiga, les ha nacido un hijo. El niño lleva por nombre Prometeo Humanitario y Artal, y está gordo y hermosote lo mismo que cualquier hijo de cura.»[85]

A veces eran reportajes bastante largos como el que aparece en *El Corsario* donde se narra en forma muy extensa el entierro civil de un niño y los impedimentos que a él hicieron los curas.[86] Otro también largo y escrito en forma bastante incorrecta, apareció en *La Federación Igualadina*, daba noticias de una unión libre, de las reticencias de los padres para permitirla, y de cómo se desarrolla, por fin, la ceremonia:

> Extendieron un acta delante de testigos jurando desde aquel día vivir en amor libre, protestando de la religión católica y adherirse a los *Libre Pensadores*.
>
> Con todo, ya han transcurrido nueve meses y dicha compañera ha dado a luz a un niño, del cual se celebró una reunión de compañeros al efecto, brindando todos para las ideas del progreso, poniendo los nombres de Natural, Progreso y Colectivo, haciendo que se inscribiera en el Registro Civil.
>
> Lo que pongo en conocimiento de todos, y particularmente a los obreros para que dejando rancias preocupaciones, podamos un día no lejano ver implantados los principios de Anarquía, Federación y Colectivismo, únicos que han de redimir al proletariado en ambos mundos.[87]

En esta forma se acercaba al lector a las situaciones particulares que ejemplificaban la lucha ácrata. Esas anécdotas ejemplificativas tenían la función de identificar espontáneamente al lector con los protagonistas, y pasaban de ser acontecimientos específicos particulares a momentos históricos ideales e inspiradores de la lucha colectiva ácrata.

Podemos ahora señalar una de las características más esenciales de este material periodístico: el hecho de que en su mayor parte no provenía de un grupo editorial sino de la masa de lectores, era así representativa de una cultura popular. Encontramos a menudo en los diarios libertarios frases como «Por exceso de originales nos hemos visto obligados a retirar dos artículos compuestos. Irán en el próximo número».[88] O estas reveladoras palabras de *La Autonomía*

85 1, núm. 39 (29 noviembre 1904), 4.
86 6, 2.ª época, núm. 203 (28 febrero 1895), 4.
87 2, núm. 65 (2 mayo 1884), 4.
88 *Tierra y Libertad* (11 agosto 1908), 4.

de Sevilla: «Por si se dignan dar cabida en su valiente semanario *La Autonomía*, tengo el gusto de remitir a usted esos mal trazados renglones, en la seguridad de que le vivirá eternamente agradecido este trabajador del campo.»[89] Esas líneas preceden a un poema titulado «Los presos de Medina Sidonia» firmado por F. S. Otro poema, en el mismo periódico, está firmado por «un taponero» y fechado en Palafrugell, pide que se incluya esa obra en el periódico y que se corrijan las faltas de ortografía.[90]

Díaz del Moral, hablando del anarquismo en Andalucía, atribuye el éxito de esta prensa, en comparación a la socialista justamente a su apertura a las masas.

> En más o menor grado, todos son oradores y escritores, y son precisamente esas cualidades las que le atraen la adhesión de las masas. La prensa obrera está llena de artículos de campesinos cordobeses y no son escasos los folletos escritos por manos encallecidas por la azada... Los periódicos anarquistas y sindicalistas necesitaban un redactor para leer, interpretar y escribir de nuevo los numerosos artículos de estos colaboradores espontáneos. El socialismo tendría aquí más adeptos si su Prensa publicara los artículos escritos con letra ininteligible y radicalmente enemigos de todo precepto gramatical.[91]

Efectivamente era en esta forma como el mensaje literario, artístico e ideológico de tales publicaciones se elaboraba y reelaboraba colectivamente, en una dialéctica de intercambio y de comunicación recíprocos entre la redacción y sus lectores. Los artículos, poemas, cuentos, ensayos, noticias, eran provenientes de la masa, de su historia, de su realidad específica y eran a la vez su expresión y su realización. Patentizaban así la cultura propia de una factura social; los desposeídos, e implicaban otro nivel y otro modo de comunicación que explican su amplia difusión y multiplicación.

El carácter colectivo de estos periódicos se ve también al observar las firmas de tales colaboraciones. La mayoría eran anónimas, o firmadas por iniciales, muchas otras llevan simplemente la firma: «Un zapatero», «un compañero», «un vinicultor». No es esta actitud un simple deseo de anonimidad, sino que era completamente consciente y estaba motivado por ideales muy específicos; entre los cuales se

89 1, núm. 38 (23 septiembre 1883), 4.
90 «A la burguesía», *Ibíd.*, 1, núm. 41 (4 noviembre 1883), 3.
91 Díaz del Moral, *Op. cit.*, 222-3.

cuenta el deseo de ser la voz de una colectividad. Varias veces se discutió ese tema en las publicaciones ácratas. El grupo de Zaragoza «Juventud Libertaria», por ejemplo, proponía en *Tierra Libre* de Barcelona, que se publicase una sección de controversia, y señalaba como primer tema el siguiente: «Para el mejor resultado de la propaganda, ¿es conveniente o no publicar los artículos firmados?»[92] «No más firmas» se intitula un ensayo en *Acción Libertaria* de Gijón, abogando por la supresión de firmas «por ser la anarquía la esencia de la libertad e igualdad, en ella no caben amos ni criados, gobernantes ni gobernados, jefes ni soldados». Según este semanario, las firmas establecen desigualdades e imponen vergüenzas a aquellos que no escriben todo lo bien que quieren a pesar de tener claras las ideas que desean manifestar.[93]

Este concepto colectivo hacía del periódico anarquista una forma de conciencia de una determinada facción social; el proletariado. Terminaba con el concepto de la información noticiosa, la apreciación y la práctica de las artes y la literatura como predominio y manufactura exclusiva de las clases privilegiadas, y lo convertía en patrimonio y producto del proletariado. Significando su oposición al dominio de la burguesía en la cultura y la información, proponían una cultura y una información alternativas y revolucionarias.

Podemos concluir que la difusión del anarquismo a través de estas publicaciones era debida mayormente a la labor ideológica-cultural que llevaban a cabo, trabajo que podría resumirse en tres puntos fundamentales:

1. Creación de canales de comunicación e información internos a los grupos participantes en la lucha social.
2. Crítica, desenmascaramiento, oposición a los lenguajes y canales institucionalizados por la clase detentora del poder.
3. Práctica de una cultura y una información alternativas proletarias de base colectiva.

92 *Tierra Libre*, 1, núm. 1 (11 agosto 1908), 4.
93 2, núm. 22 (12 mayo 1911), 3.

VII

Teatro Anarquista

En su consideración del arte y la cultura como instrumentos revolucionarios, los anarquistas tenían que volverse al teatro para aprovecharlo como portador de mensaje y medio de comunicación directo con el pueblo.[1] La base popular e ideológica de ese teatro es su fundamento más sólido, y uno de los intereses principales de este tema es el redescubrimiento del teatro por el pueblo. En ninguna otra época se llegó a identificar tanto el pueblo con la escena. Ni aun las experiencias dramáticas llevadas a cabo posteriormente por Lorca durante la república y en plena guerra civil por Alberti o María Teresa León, llegaron a encararse, al grado que lo hicieron los anarquistas, con la necesidad de revisar una dramaturgia dominada hasta entonces por la burguesía. Esta revisión estaba determinada por la toma de conciencia política de las masas ácratas, que les llevaba a entender el teatro como expresión crítica de la sociedad y a buscar una dramaturgia que expresara y aun resolviera los problemas de esa sociedad.

El teatro se orientó hacia el pueblo como instrumento de propaganda ideológica. Las funciones se hacían casi siempre a beneficio de compañeros presos, para recaudar fondos para el moviento, para conmemorar alguna fecha significativa. El entusiasmo con que el público anarquista respondía a aquellos esfuerzos, muestra hasta qué punto tal orientación escénica era efectiva. *La Luz*, periódico librepensador (mas no anarquista), reseña una velada teatral celebrada por los anarquistas de Barcelona el 18 de marzo de 1886 para conmemorar el aniversario de la Comuna. Es interesante leerla:

> Representóse el drama en un acto *El Arcediano de San Gil*, y aquel inmenso auditorio se gozaba en ver aquel indigno cura, que tan fielmente representa a la clase, exhibiendo las viles pa-

1 Agradezco las informaciones que para este capítulo me proporcionaron Joan Lluís Marfany de la Universidad de Liverpool y Hermoso Plaja de Palafrugell.

> siones que necesariamente se desarrollan en el hombre cuando por el celibato sistemático violenta las leyes de la naturaleza. ¡Mátenlo! gritaba indignado algún espectador recalcitrante que no podía soportar la exhibición de tanta vileza. Don Pedro el Cruel satisfizo aquella justa petición condenando a ser enterrado vivo al ministro de un señor que nadie ha visto.[2]

La velada se complementó con un discurso de apertura celebrando la Comuna, una parte musical a cargo de coros y guitarras, y la lectura de varios trabajos ideológicos. Por fin, al terminar, J. Llunas leyó su poema en tres cantos intitulado *La revolución*. El periódico hace notar que había en el local varios alborotadores que trataban de interrumpir la velada e impedían la lectura del poema. Al final, el público se impuso a ellos, y Llunas pudo concluir su lectura entre estruendosas salvas de aplausos.

Como se ve, el teatro se enfocaba como una actividad total, complementada por conferencias, charlas, coloquios, piezas musicales u otras obras más ligeras. A menudo se ponía en escena un drama ideológico acompañado de alguna comedia en un acto. Había además coros de canciones revolucionarias y lecturas de trabajos y poemas de contenido ideológico.

Las representaciones a veces corrían a cargo de compañías itinerantes que montaban obras apreciadas por el público ácrata. Se presentaban en determinados teatros patrocinados por esa clientela, como el Lope de Vega en Barcelona, o Campos de Recreo en Sabadell.

Resulta interesante citar un programa de los muchos que aparecían continuamente anunciados en las diversas publicaciones ácratas. El siguiente, de *El Productor* de Barcelona, anuncia a la compañía de Manuel Espinoza, en una función organizada por el Círculo Obrero Familiar, el día 26 de enero y a beneficio de los obreros presos de Tarrasa:

> 1. — La comedia en un acto *De vuelta del otro mundo.*
> 2. — El drama en un acto *El arcediano de San Gil.*
> 3. — La zarzuela en un acto *R.R.*
> Las tres piezas desempeñadas por la compañía Espinoza.
> 4. — Lectura de poesías por el consocio Juan Pérez.
> Entrada y asiento 2 reales.
> A las ocho y media.[3]

2 *La Luz* (Barcelona), (23 marzo 1886), 4.
3 *El Productor*, 3, núm. 127 (18 enero 1889), 4.

La noche del 16 de febrero de 1889, presentaba la misma compañía «La magnífica leyenda del eminente dramaturgo don José de Echegaray *En el seno de la muerte*», especificaban que tomaría parte el distinguido actor don Arturo Buxeno, que tan «magistralmente representa». Acompañaba la función «la chistosísima zarzuela Toros de pinta» y una disertación sociológica de un compañero anarquista.[4] Otros programas anunciaban varias obras de Echegaray, alguna de Vidal y Valenciano,[5] otra de Pitarra.[6] Comedias como *Los perros del monte de San Bernardo*, sin especificar el nombre del autor,[7] o melodramas como *Lo Punyal d'or*, o *La cabaña del tío Tom*.[8] Se escenificó la adaptación de la obra de Morris *Se volvieron las tornas*.[9] A veces se especificaba que se servirían helados.

Sin embargo, las representaciones a cargo de compañías comerciales no eran las más típicas. Lo más característico, y también lo más interesante, eran las obras montadas por grupos teatrales de aficionados, formadas en el seno mismo de la masa anarquista. Estos grupos no trabajaban por dinero, sino por convicción ideológica, y ese fenómeno nos muestra hasta qué punto los libertarios se daban cuenta que el problema del teatro estaba íntimamente ligado al problema económico.

Los anarquistas comprendieron intuitivamente que el teatro burgués, primeramente determinado por la estructura económica, dependía del consumo. Era una mercancía para vender, y su calidad estaba determinada por la demanda. El teatro que ellos pretendían formar debería emanciparse totalmente de la estructura económica burguesa, pues tenía como meta, no la producción de obras de lucro, sino obras ajenas a intereses mercantiles, y por el contrario, determinadas por el contenido social e ideológico que portaban. Al rescatar la escena de manos de empresas comerciales, los anarquistas lo devolvían al pueblo como arma ideológica y cultural, librándole de su condición de mercancía. Emili Villalonga, en «el teatro y los obreros», se muestra convencido de la eficacia de la labor educadora de la escena. Según él, además de mítines y conferencias, los obreros necesitan actividades artísticas, y por ello se debe promover la crea-

4 *Ibíd.*, 3, núm. 136 (8 febrero 1889), 4.

5 *El Proletariado* (Sabadell), 1, núm. 6 (9 agosto 1884), 3 e *Ibíd.*, 1, número 3 (19 julio 1884), 3.

6 *Lo ferrer de Tall*, anunciado en *Ibíd.*, núm. 2 (12 julio 1884), 4.

7 *Ibíd.*, 1, núm. 3 (19 julio 1884), 4.

8 *Ibíd.*, 1, núm. 6 (9 agosto 1884), 3.

9 *El Grito del Pueblo*, 1, núm. 1 (10 julio 1886), 5.

ción de un teatro «artístico-social para los desheredados», para lo cual el espectáculo debe emanciparse política, económica y culturalmente.[10] Para lograr tales metas, era imprescindible el no depender de compañías dramáticas profesionales, y así, la escena anarquista, llegó a basarse primeramente en pequeños grupos dramáticos de aficionados surgidos en cada pueblo, en cada aldea, en cada ciudad, que funcionaban con mínima ganancia, y en la mayor parte de las veces con pérdidas de dinero. Estos grupos estaban formados por obreros y campesinos anarquistas que montaban, veían, actuaban, dirigían y escribían a veces sus propias obras.

Esta organización teatral, tuvo varios y muy importantes resultados. En primer lugar la descentralización de la actividad escénica a las regiones más apartadas de las grandes ciudades. Los grupos surgían del público local y fomentaban el gusto al teatro con actividades paralelas de difusión e información. Con ello, las funciones en tales lugares no estaban sujetas a la llegada de compañías en gira, pues estos grupos se orientaban desde un punto de vista exclusivamente local. La meta no era lanzarse a la conquista de Barcelona o Madrid, se buscaba al público de centros agrícolas o industriales. Ideológicamente, también se produjo un cambio de tono. Si el público burgués mayoritario favorecía la comedia ligera, el melodrama o el vaudeville, la independencia económica y estructural de estos grupos les permitía presentar un teatro ideológico y combativo, puesto que la moral del éxito económico no condicionaba el reparto.

Las nuevas compañías se multiplicaron con asombrosa rapidez, formando una verdadera red en toda la península. La labor de estas agrupaciones era ampliamente propagada por los periódicos ácratas. Éstas dan noticias, por ejemplo, de la sociedad «La Poncella» de Sabadell, que presentaba en el Café España, «obras dramáticas de contenido social».[11] El grupo barcelonés «Fraternidad» llevaba a escena «obras de contenido social» en el Teatro Novedades. Iniciaron su temporada en 1908 con *La vida pública* de Émile Fabre. [12] Una carta de Alvano Rosell i Llongueres, más tarde maestro de la Escuela Libre de Ferrer y Guardia, habla de la formación en 1901 en Sabadell, de una compañía dramática que tenía la intención de hacer

10 *Solidaridad Obrera*, 2, núm. 38 (13 noviembre 1908), 3 y 39 (29 noviembre 1908), 3.

11 *Los Desheredados*, 3, núm. 127 (1 noviembre 1584), 4.

12 *Suplemento a La Revista Blanca* (18 enero 1903), 4.

propaganda sociológica por pueblos y ciudades de los alrededores para contrarrestar «a las compañías burguesas que sólo ponen en escena obras sin ideal». Debutaron en Vela de Caldes el 26 de mayo de 1901 con *La resclosa* de Ignasi Iglesias.[13] *El Revolucionario* de Gracia da noticias de un grupo de panaderos anarquistas que ensayaban *El grano de arena*.[14] *Tierra Libre* habla en 1908, del «Grupo Artístico Social» constituido con el objeto de llevar a cabo una serie de representaciones semanales en el Teatro Novedades de Barcelona, con «obras de tendencia revolucionario-sociales». El periódico indica que los beneficios serían para la formación de una biblioteca de carácter artístico-sociológico.[15] Otro grupo llamado «Artístico Sindical» ponía en escena *La Dolores* de Feliu y Codina, «Los Manumitidos» de Riotinto, escenificaban dos obras de Urales, *Honor, alma y vida* y *Ley de herencia*.[16] Había también una «Agrupación Dramática Libre», «constituida en Barcelona con el propósito de dar a conocer las obras sociológicas del teatro moderno», que en diciembre de 1901 solicitaba correspondencia con «todas las agrupaciones afines».[17] La dirección, Fernandina 49, coincide con la del local de la Sociedad de Oficios Varios «La Solidaria».[18]

Es interesante el programa del grupo «Teatro del Arte Social» de Madrid, que estrenarían el 12 de marzo de 1893: «*El beso de la quimera*, de Richepin, recitado por M. Andrélis; *La reconquista*, pieza en un acto basado en el amor libre, por S. Lepaslier; *La campana de Caín*, síntesis revolucionaria en 3 partes por A. Linert; y 'Ave Libertas', poesía de A. de la Salle.» Se aclaraba que *La campana de Caín* era un episodio de lo «más real, en que el autor ha puesto de relieve todos los vicios de la organización social, personificados en dos burgueses».[19]

La disposición de ánimo de los asistentes y participantes a estos espectáculos queda en evidencia en la siguiente reseña de las representaciones de *El pan del pobre* llevada a cabo por la «Sociedad de Resistencia de Cargadores y Oficios Varios» en el Teatro Lecuona de Gallarta el 5 y 6 de enero de 1902. En la primera, un compañero,

13 Carta de Alvan Rosell i Llongueras a Felip Cortiella, fechada en Sabadell el 23 de abril de 1901. Papeles Cortiella. Biblioteca de Catalunya.
14 *El Revolucionario* (Gracia), 21 (sin indicación de fecha), 8.
15 *Tierra Libre*, 1, núm. 7 (3 diciembre 1908), 4.
16 *Suplemento a La Revista Blanca*, núm. 54 (19 mayo 1900), 4.
17 *La Huelga General*, 1, núm. 4 (25 diciembre 1901), 7.
18 *Ibid.*, 1, núm. 4 (15 diciembre 1901), 8.
19 *La Anarquía*, 4, núm. 134 (6 abril 1893), 4.

Aquilino Gómez, aclaró al público, que los participantes no eran de «aquellos que se ganan la vida en las *tablas*, y pasan el tiempo divirtiendo a los ricos y explotando al *público*». Eran, por el contrario, «simples trabajadores manuales que impulsados por el amor que sentimos hacia el ideal que ha de emanciparnos de la explotación del hombre por el hombre aprovechamos los escasos ratos que nos quedan libres para ilustrarnos, demostrar al público las humanas corrientes del arte moderno y practicar con nuestros actos la solidaridad con aquellos obreros que por la cuestión social padecen persecuciones». El orador hizo la apología de las veladas dramáticas que allí se habían celebrado antes, en las que se había representado *Honor, alma y vida*, y *Se volvieron las tornas*, y consideró que con la representación de *El pan del pobre*, la burguesía sabría que de nada «le serviría su orgullo y sus desplantes de amenazas». Su discurso fue acogido con estruendosos aplausos, que se repetían durante la representación. Entre actos, una orquesta ejecutó la Marsellesa, el Himno de Riego y otras piezas musicales. En la segunda función, el entusiasmo del público fue aun mayor. «El espacioso local se llenó inmediatamente, y compañeros de Sestao... antes de comenzar cantaron milongas, la Marsellesa obrera y otros himnos rebeldes». El producto de esas veladas, 107 pesetas con 70 céntimos, serían invertidos para la excursión de propaganda, para los presos y para ornamentar el local social.[20]

Las anarquistas ampliaban, de hecho, la base popular del teatro. Era una tentativa consciente de su misión histórica, y para el logro de sus fines ideológicos, además de la producción del espectáculo, era de capital importancia la búsqueda de un determinado público. Éste debía estar formado por la clase oprimida, para encaminarla a la búsqueda de sus reivindicaciones socioeconómicas. Además, las actividades paralelas que acompañaban las representaciones; publicaciones, conferencias, discusiones, música, complementaban la interrelación del público con el grupo, convirtiendo al teatro en una actividad cultural dinámica y recíproca. Del mismo público salían nuevos actores, nuevos directores, nuevos escritores.

Estas actividades, ponían a la práctica, en cierta manera, la idea del «teatro libre», expresada por Jean Grave, de acuerdo con las enseñanzas de sus dos maestros, Kropotkin y Wagner. Grave abogaba por la creación de «grupos creadores» libremente asociados, que im-

20 *Suplemento a La Revista Blanca*, 3, núm. 1 (18 enero 1902), 4 y núm. 2 (25 enero 1903), 4.

pondrían, frente al teatro profesional y comercial, una nueva estética libertaria. Evidentemente, esta forma de espectáculo colectivo, de «teatro libre», sacaba provecho de los múltiples dones de un grupo, y se cumplían en España las premisas enunciadas por Grave: «Habrá siempre individuos que sentirán la inquietud de hacer piezas teatrales, otros la de interpretarlas, y tales individuos se buscarán y asociarán sus aptitudes. «¿Qué tendría de malo que aquellos que tienen el gusto del espectáculo vinieran, cada uno según la posibilidad de sus aptitudes, a aportar el concurso de su ayuda para la decoración, la puesta en escena, la confección del vestuario o cualquier otra ayuda accesoria?»

La reseña de varias de estas veladas teatrales, nos indica también la actitud comprometida del espectador, que no era, de ninguna manera pasivo, y nos acerca nuevamente a la idea del teatro del porvenir expresada por Grave. En ella sugiere que el espectador debería intervenir en el acto creador en curso: «Si cada uno de los espectadores pudiera hacerse útil, a su modo, para la ejecución de la obra a la que asistiera, su goce intelectual aumentaría con ello.»[21] Es evidentemente este teatro, un antecedente de las prácticas contemporáneas de arte dramático participatorio, de los *happenings*, y de las creaciones colectivas.

Aparecían también numerosos trabajos de estética y sociología teatral que promovían el interés. Muy importantes eran las bibliotecas teatrales que publicaban obras teóricas y ediciones baratas de las obras clásicas del anarquismo. Una de ellas, Avenir, sacaba bonitas ediciones de obras de Ibsen y Mirbeau que se vendían a 25 y 50 céntimos.[22] Hubo también periódicos anarquistas dedicados casi exclusivamente al arte dramático; *Teatro Social*, apareció en Barcelona el 23 de mayo de 1896.[23] *Avenir*, dirigida por Felip Cortiella cuyo primer número salió en Barcelona en marzo de 1905, estaba casi todo en catalán, salvo algunos artículos en español y francés. Además, todos los periódicos ácratas reservaban amplio espacio a la re-

21 Esta idea sobre la asociación de profesionales y amateurs en el seno mismo de un conjunto creador, prolonga, en efecto, la tesis de Kropotkin sobre agrupaciones creadoras. Véase André Reszler, *La estética anarquista* (México, 1974), 65-8.

22 Publicaron en catalán, *Els mals pastors* y *Rosmersholm*, en castellano, *Los malos pastores*, *La epidemia* (Mirbeau), *La faula* (Descaves), *Las tenazas* (Hervieu).

23 Renée Lamberet, en *Mouvements ouvriers*... reporta como director de esta publicación a J. Llunas. A menos que se trate de otra publicación, me parece que el director de este periódico es Cortiella.

seña de obras teatrales y a discusiones de estética dramática. Varias fueron también las obras teatrales serializadas por publicaciones libertarias; *La luz, Los malos pastores, Responsabilidades* de Grave, *Los tejedores*,[24] y otras.

Evidentemente, existían grandes obstáculos para estas compañías. Falta de locales adecuados, falta de fondos, falta de tiempo. A ello se suman los intentos caciquiles para aplastarlas, el lastre de una mentalidad popular muchas veces apática, y la presencia de una burguesía conservadora, o aunque liberal como en el caso de la barcelonesa, a menudo reticente para aceptar estos experimentos. Aun la misma elite intelectual de Barcelona se oponía a estos intentos teatrales, que en su búsqueda constante de realismo social, eran contrarios a la estética modernista.

Una de las figuras más fascinantes y representativas de estas actividades, es Felip Cortiella. Es conveniente perfilarlo.[25] Nace Cortiella en Barcelona el 9 de noviembre de 1871 en el Carrer de Sant Geroni 36, primer hijo del matrimonio Ferran Cortiella i Salvador, y María Ferrer i Pruts. Su familia, acomodada, fue agotando sus medios económicos, y Felip, desde muy joven, se vio obligado a trabajar, entrando de cajista a *La Publicidad*. Allí desarrolló su afición al teatro en su contacto con los críticos de este periódico. Empieza entonces a asistir a las representaciones de Calvo y Vico, Tutau, Bonapleta, así como a las temporadas de zarzuela y opereta de la compañía Arderius en el Liceo. Acude a ver a Gayarre y es devoto de la compañía Mario Novelli. Empieza entonces también a leer obras dramáticas.

24 *Los tejedores*, empieza a ser serializado en *Ciencia Social* de Barcelona, 2, núm. 6 (marzo 1896). *Responsabilidades* en *La Revista Blanca*, 7, núm. 152 (15 octubre 1904); *Los malos pastores* en *Ibid.*, 4, núm. 63 (1 febrero 1901); *La Luz*, *Ibid.*, 4, núm. 78 (15 septiembre 1901). *La Revista Blanca* serializada también *Resurrección* de Tolstoi, empezando 4, núm. 131 (1 diciembre 1903), en su adaptación teatral.

25 Se ha escrito muy poco sobre esta figura. Véanse algunas menciones en el estudio preliminar de Rafael Pérez de la Dehesa a *La Evolución de la filosofía en España* de Federico Urales, 43; Xavier Fábregas, *Teatre Català d'agitació política* (Barcelona, 1969), 184-193; mi artículo «Naturalismo y teatro social en Cataluña», *Comparative Literature Studies*, 5, núm. 3 (1968), 279-302. Los datos que doy a continuación han sido tomados de los manuscritos inéditos de Felip Cortiella, conservados en la Biblioteca de Catalunya. El primer manuscrito, *La vida que jo he viscut* es una autobiografía de Cortiella, llega hasta el año 1880 y continúa después desde el año 1933. El lapso intermedio, afortunadamente, está cubierto por un manuscrito inédito de M. Guitart, *Notas biográfiques de Felip Cortiella*. Guitart indica que fue escrito por indicación de Cortiella quien lo corrigió al quedar terminado.

Al salir de *La Publicidad*, trabaja como cajista en diversas publicaciones, donde entra en contacto con tipógrafos anarquistas. A través de ellos se familiariza con folletos como *Dios y el estado* de Bakunin, y empieza a acudir a mítines de propaganda libertaria. Es entonces cuando entra de lleno en el estudio de la sociología, tratando de combinar más tarde sus aficiones artísticas con sus enseñanzas sociológicas.

Por medio de su hermano, anarquista militante en Madrid, se relaciona con los medios libertarios de la capital, y aun hace amistad con algunos socialistas, Pablo Iglesias, por ejemplo, relación imposible de continuar más adelante, debido a diferencias ideológicas obvias.

Pronto, desilusionado por el «ambiente de gandulería» que encuentra en Madrid, vuelve a Barcelona y allí funda un grupo teatral; que solía reunirse en una cervecería de la calle Dulce 8 la «Compañía Libre de Declamación», que duró de 1894 a 1896. Este grupo pretendía mostrar las obras modernas del teatro español y extranjero que las empresas burguesas rechazaban. Representó, por ejemplo, *Els senyors de paper* de Pompeu Gener, que tras el escándalo que su estreno causó entre la burguesía barcelonesa, había quedado arrinconada y jamás se había vuelto a montar por las compañías teatrales profesionales. Montaron también un drama de la anarquista Teresa Claramunt, y la tercera obra puesta en escena fue *Casa de muñecas* de Ibsen, en castellano y por primera vez en España. Esta última representación pasó entre la mayor indiferencia del público mayoritario de clase media, no así entre los obreros que la aclamaron con entusiasmo. Hay que hacer notar que este esfuerzo tuvo lugar antes de la labor ibseniana de Adrià Gual en el Teatre Íntim, y también antes de la moda ibseniana que invadió España. Cortiella se convierte con ello en promotor de Ibsen como dramaturgo social.[25]

En estos años se dedica Cortiella a escribir obras de teoría teatral. Su primer trabajo, aun inédito, es una original crítica de la tarea negativa de las sociedades recreativas y del panorama teatral mo-

26 Sobre Ibsen en España, véase H. Greguersen, *Ibsen and Spain. A Study in Comparative Drama* (Cambridge, Mass., 1936). Véase de Cortiella, *La vida gloriosa* (Barcelona, 1933), 88-9. *Casa de muñecas* se presentó con el nombre de *Nora* y fue la segunda actuación de la Compañía Libre de Declamación, el 23 de mayo de 1896. Fue precedida por una conferencia de Corominas. Véase *La Tramontana*, núm. 714 (22 mayo 1896) y núm. 715 (29 mayo 1896); y *La Vanguardia* (25 mayo 1896). En anuncio detallado, con el precio de las entradas, en *El Porvenir Social* (Barcelona), 1, núm. 23 (21 mayo 1896). La conferencia de Corominas fue reproducida, sin firma, en *Teatro Social* (Barcelona).

derno, porque no se representan «obras educativas». Su segundo trabajo, *El teatro y su fin*, escrito por encargo de la Compañía Libre de Declamación, atacaba el comercialismo de la escena burguesa y tenía como meta el dar a conocer el «teatro sociológico». Durante todo este tiempo, Cortiella continúa trabajando como tipógrafo, y empieza a colaborar en la revista *Ciencia Social*, como escritor, corrector de pruebas, haciendo suscripciones y repartiendo números a los abonados.

En 1896, un tanto apagada la labor propagandística libertaria debido a las represiones motivadas por el atentado de Cambios Nuevos, Cortiella escribe *El goig de viure* y *Els artistes de la vida* (1897). Esta obra, estrenada en el Teatro Lope de Vega de Barcelona en 1900, produjo tal entusiasmo entre los espectadores anarquistas, que invadían el escenario al final de cada acto para felicitar a los compañeros actores.

En 1897, Cortiella entra como cajista a la redacción de *L'Avenç;* revista que contaba con una elite de tipógrafos, y perfecciona su ortografía del catalán. Cortiella, consecuente con el ideario ácrata, era internacionalista, pero siempre fiel al catalán. Ya había alabado el idioma en *Anarquines:*

¡Oh llengua
llengua del
¡Oh llengua estimada,
llengua del meu cor!
Qui no t'ha cantada
no sap què és conhort.[27]

A partir del idioma, Cortiella se identifica con la realidad catalana, y le dedica uno de sus dramas ideológicos más complejos, *La brava juventud*, donde defiende la catalanización del anarquismo. En esta cuestión, se tropezaría con Mella, quien se oponía a todo regionalismo. En carta a Cortiella le advierte; «no seas tan catalán y yo seré menos gallego», reclamándole el que no escriba en castellano.[28]

Cortiella publica desde *L'Avenç* sus obras, compuestas y corregidas por él mismo, y por fin impresas en una prensa comprada a base de privaciones. Regalaba esas modestas ediciones a favor de la propaganda libertaria. Algún tiempo después aparece *El cantor del ideal* (1901), poema de la vida libre, y más tarde *El plor de l'auba*, primorosamente editada.

27 *Anarquines* (Barcelona, 1902).

28 Carta sin fecha de Ricardo Mella a Cortiella, Manuscritos Cortiella en la Biblioteca de Catalunya.

En 1901 empieza sus labores de traductor. Vierte al catalán y más tarde al castellano *Els mals pastors* de Mirbeau. En la primavera de 1902, viaja a París y conoce a Mirbeau,[29] y durante su estancia en la capital francesa, concibe el proyecto de las Vetllades Avenir; una serie de veladas dramático-sociológicas para alentar a los artistas revolucionarios. Hubo cuatro representaciones en el Teatre de les Arts. Se estrenaron *Els mals pastors* de Mirbeau, *Quan ens despertarem dentre'ls morts* y *Els pilars de la societat* de Ibsen, todas en catalán; *Las tenazas* de Paul Hervieux y *La jaula* de Descaves en castellano, las tres primeras, por primera vez en España. Las Vetllades despertaron bastante interés entre la intelectualidad catalana, pero los resultados materiales para los organizadores fueron una pérdida de 300 pesetas.

En 1903, Cortiella y dos compañeros, Joan Casanova y Pere Ferrets, fundan el Centro Fraternal de Cultura. Allí se reunían lo más avanzado del elemento obrero, se organizaban veladas musicales, conferencias científicas y artísticas, representaciones teatrales, agrupaciones de afinidad, excursiones. Se formó un biblioteca que permitía a los lectores llevar los libros a casa por un período determinado, prefiriéndose arriesgar que alguien robase el libro a que algún obrero dejara de ilustrarse. El Centro tenía como meta principal la cultura. La propaganda ideológica venía como consecuencia de ella.

Una de las veladas del Centro fue dedicada al arte dramático. El 7 de octubre de 1903, en el Teatro Circo Español, Cortiella dio una conferencia sobre la obra moratiniana, otro trabajo versó sobre el arte escénico moderno, y en seguida se representó *El café* de Moratín. Finalizaba el acto con la representación de *Dolora*, poema dramático en un acto de Cortiella. Ese drama que tenía como tesis la exaltación del amor libre, fue recibido con aplausos que llamaron a escena varias veces al autor. Fue ignorado o ridiculizado por la prensa burguesa y ello motivó que algunos jóvenes de Sabadell, entusiastas de la obra de Cortiella, organizaran otra velada en el Teatro Euterpe de esa ciudad, estrenando *Dolora* y *Plors del cor*, de Rosell, uno de los miembros del grupo.

En los años 1904-5, la agrupación Avenir se vio reforzada con nuevas adhesiones, y se organizó otra serie de veladas en el Teatro Circo Español, con el objeto de recaudar dinero para la publicación de un periódico que habría de llevar el nombre de la agrupación

29 Existen cartas del agente de Mirbeau, Marcel Ballat a Cortiella, sobre los derechos de traducción. Manuscritos Cortiella.

y las mismas orientaciones. Se estrenaron *Els tarats* de Brieux, representada dos veces. En la tercera sesión se puso *Rosmersholm* de Ibsen, traducida al catalán por Cortiella. A fines de 1905, se organizó una nueva serie de sesiones Avenir en el Teatro Apolo de Barcelona. Entre las obras representadas estaba *El morenet*, drama en tres actos de Cortiella.

Albano Rosell, miembro durante un tiempo de la agrupación Avenir, y amigo íntimo de Cortiella, nos da algunos datos interesantes sobre los otros integrantes del grupo.[30] Participaban en esas actividades Ismael Simó, Juan Lastortras, José Chassignnet, que fue el traductor de *La Epidemia* y *Les Averiés*, y Jaquetti Jorda, obrero del gremio de la construcción. Este es un personaje interesante. Actuó en las filas libertarias de Barcelona y América, de donde regresó y simpatizó con la agrupación Avenir. Ayudó a Cortiella a traducir *Los malos pastores*. Al crearse el Centro Fraternal de Cultura, se le designó como conserje. Entre sus actos de rebelde, está el haber ayudado a Angiolillo. Cuando éste se propuso realizar el atentado contra Cánovas, permaneció en casa de Jacquetti mientras hacía sus planes. Jacquetti trabajó en la construcción de uno de los hoteles de lujo de Barcelona. Los obreros reclamaron algunas mejoras que la empresa negó. Rosell constata que cuando se inauguró dicho hotel, la mayoría de los caños de desagüe y cañerías de servicio estaban obstruidos, singularmente en el sector donde trabajaba Jacquetti.

Rosell narra otras anécdotas relativas al grupo Avenir, de cómo Cortiella fue incluido en el así llamado «pacto del hambre», consistente en que las empresas burguesas no daban trabajo a ningún obrero sospechoso ideológicamente. Por este motivo, la agrupación adquirió algún material tipográfico que Cortiella manipulaba en casa. Así tenía trabajo y se publicaron el periódico *Avenir* y las ediciones Avenir.

A Rosell le unía una gran amistad con Cortiella y fue él mismo fundador de otra agrupación teatral, «Ibsen», que debutó en el Teatro Euterpe con *Dolora* de Cortiella y *Plors del cor* de Rosell. Su ideal era hacer «un teatro nuestro de ideas, de vibración social, de combate y de lucha». Es interesante dar también algunos datos sobre este personaje. Nace en Sabadell, obrero, de oficio tejedor,

30 En Albano Rosell, *Minucias Sabadellenques* (Montevideo, 1951), volumen en estencil. Papeles Plaja, Biblioteca Arus, y *Rasgos y anécdotas* del mismo autor. Véase también la carta de Albano Rosell a Elvira y Joan Ferrer, fechada en Montevideo, 26 enero 1960. Papeles Plaja, Biblioteca Arus.

autodidacta, gran lector, federalista en sus principios. Desde los diez años comenzó su afición por el teatro. Sabadell contaba entonces con dos o tres compañías de comediantes que venían en la temporada, hacían teatro los domingos, viernes y sábados y algún día festivo. Una de las compañías era la del Romea de Barcelona, con Bonapleta, Goula, Fuentes, Soler Pinós, Valls Tutau, Santamaría, Virgili. Tenían un repertorio mayormente catalán. Otro era la compañía Perreño, con repertorio castellano: *El registro de la policía, Felipe Derbley, En el puño de la espada, El jorobado, Los dos sargentos.* A veces venía también Enrique Borras, con un repertorio a base de obras de Pitarra y Guimerà. Los componentes de las compañías, solían albergarse con familias de la zona, pues así salía más barato.

Desde joven, Rosell entró a formar parte de grupos de aficionados. Era el «Pepet tira telón», mozo encargado de arreglar los telones y las cosas del escenario. Participaba además en la Pasión que organizaba la ciudad. Poco más tarde entró a formar parte de un grupo de aficionados, Centro Llirich Dramatich, que representaban primeramente en un local del carrer San Joan y luego en los Campos de Recreo. Es en esos momentos cuando empieza a leer obras ideológicas anarquistas y también cuando comienza a escribir sus primeros ensayos dramáticos, *Els Llenyataires y La Fábrica*. También entonces empieza su admiración por Ibsen e Iglesias, aunque después este último lo decepcionó.

El Centro Llirich Dramatich publicaba un *Butlletí*, se hacían conferencias, funciones de gran dinamismo, «los socios no eran marmotas, ni se descuidaba la parte cultural de buena ley. Algunos escribían versos, artículos, comedias, se discutía siempre».[31] Entre las obras interesantes que estrenaron, está *L'heroe* de Rusiñol, a pesar de las amenazas de la policía de impedir la representación, y *Els encarrilats* de Torrendell. También pusieron en escena la obra del propio Rosell *Plors del cor*.

Rosell funda la agrupación dramática Ibsen en Sabadell, cuyos primeros integrantes fueron Craner, Mainé, Ricard, Durán, Estop, Rosendo Vidal y Luis Vivé. Comenzaron ensayando en la cooperativa que daba al Carrer del Sol, e iniciaron sus actividades con *Espectres*, la única obra de Ibsen traducida entonces al catalán. Rosell da cuenta de ciertas disenciones dentro del grupo. Algunos querían montar obras de más éxito comercial como las presentadas por Borras, pero quienes decidieron seguir promoviendo la obra del dra-

31 Albano Rosell, *Minucias sabadellenques*, 106.

maturgo noruego se separaron y continuaron su labor. Ese grupo fue reforzado por Quimet Ferrer, Antoni Mas, Vicente Sampere y otros. Se les unió más tarde Mateo Morral. Entre las obras que representaron está *La Reselosa* de Ignacio Iglesias. Aunque su autor se negó, lo hicieron con el final con que fue estrenada en el Romea, es decir, con la muerte de Adriá, cometida inconscientemente por Mingo.

Rosell combinaba sus actividades teatrales con la educación de la infancia. Fue profesor de la Escuela Moderna de Ferrer, y se hizo cargo de la Escuela Moderna de Mogat en 1904. En 1906 regresó a Sabadell y fundó allí la Escuela Integral y la revista *Cultura*. En 1909, a raíz de la Semana Trágica, emigró a Francia, y luego a América. En Buenos Aires se le confió la Escuela Libre de Víctor Crespo. También vivió en Uruguay. En 1915 regresó a España y se encargó de diversas escuelas y publicaciones anarquistas.

Además de esas actividades son interesantes las obras escritas que dejó Rosell, y su trabajo como autor de teatro infantil. En su obra teórica *El teatro y la infancia*[32] habla del teatro como uno de los mejores medios de propaganda, de orientación ética y filosófica, de crítica, a la vez que de divulgación artística. Lamenta que en la actual sociedad haya sido rebajado por los móviles especulativos y comerciales de las empresas. Expone su ideal de redimirlo y explica después lo que debe ser el teatro infantil, sus características y metas; tener una trama sencilla, hacer actuar a los niños personajes y pasiones que puedan comprender, y tener un fin educativo.

Después de ver ilustrada en estas figuras la labor de los grupos teatrales anarquistas, podemos hacer ahora un breve análisis del repertorio que éstos favorecían, y de las obras que censuraban. El detenernos en las reseñas teatrales y ver los elogios y objeciones de los libertarios, nos puede ayudar a delinear su estética dramática.

Su gusto excluía, en definitiva, obras que mostrasen la ideología ácrata bajo luces falsas o desfavorables. Se atacó por ello *La anarquía* de Rodríguez Flores[33] y *La festa del blat* de Guimerà, «contubernio de romanticismo y realismo».[34] Se declaraban contra un falso obrerismo, como el que escontraban en *Els cells* de Iglesias.[35] Se oponían también, en principio, al teatro minoritario y elitista, como lo podemos ver en la crítica que Cortiella hace a representa-

32 *El teatro y la infancia* (Montevideo, s.d.).

33 *La Anarquía*, 4, núm. 143 (9 junio 1893), 3.

34 Jaume Brossa, «La festa del blat», *Ciencia Social*, 2, núm. 8 (marzo 1895). También J. Bausà, *Natura*, 1, núm. 11 (1 marzo 1904), 175.

35 *La Huelga General*, 2, núm. 13 (20 febrero 1903), 6.

ciones modernistas,[36] en las objeciones que se ponían a ciertas obras de Gaul[37] y Benavente. De éste, se atacaba su excesiva delicadeza, en *Sacrificio*,[38] y en *La noche del sábado* su falta de concepción dramática y artística, pobreza psicológica, lenguaje balbuciente y simbólico, y sus personajes, «mordaces, afeminados, fríos, escépticos, indolentes y mezquinos». Irritaba particularmente de este autor la falta de vitalidad manifestada en «la escasez de amor sexual», al grado que «el autor procura, con habilidosa metafísica artística y sentimental, hacer del amor que deben sentir hombres y mujeres, un amor ideal, sin sexo ni objeto definido». Esta obra causaba horror, pues «pasa por delante de los espectadores la sombra del repugnante esteta Oscar Wilde». La reseña terminaba diferenciando: «Al hombre que por amor macho rompe toda ley moral y social, se le puede dispensar su exuberancia de vida, y el amor ni la belleza nada pierden con ello; pero no puede tolerarse, sin grave daño del arte ni del público, que el arte teatral sirva para exhibir confusamente aberraciones sexuales.»[39] La obra modernista *La muerta* de Pompeu Crehuet se atacaba porque en ella pesa «cual losa de plomo, la pobre y triste moral cristiana que es una lágrima y un gemido en la vida de la humanidad».[40]

También, como consecuencia de considerar al teatro como parte del proceso de reconstrucción ideológica del pueblo, se oponían a las formas falsamente populares que presentasen estereotipos ideados por la burguesía. Se atacaba por ello la adaptación escénica de *La Barraca* de Blasco Ibáñez. Sus figuras, falsamente plasmadas, probaban que las tendencias morales de la obra son tan sólo «medias tintas».[41]

Otros defectos señalados en diversas obras eran la «falta de fuerza», aun en obras clásicas populares entre los libertarios como en *Les affaires son les affaires* de Mirbeau,[42] o en *Responsabilidades* de Jean Grave.[43] También se censura la «falta de verosimilitud», en

36 *El Plor de l'auba* (Barcelona, 1901), 42-53.
37 J. Busà, *Natura*, 1, núm. 11 (1 marzo 1904), 175.
38 Federico Urales, *La Revista Blanca*, 5, núm. 89 (1 marzo 1902), 531-3.
39 Angel Cunillera, *Ibíd.*, 6, núm. 115 (1 abril 1903), 602-5.
40 Angel Cunillera, *Ibíd.*, 7, núm. 159 (1 febrero 1905), 52-60.
41 «Críticas. Público y artistas», *Juventud* (Valencia) (4 enero 1903), 3.
42 *La Revista Blanca*, 6, núm. 119 (1 junio 1903), 73-74.
43 «Crónica de arte y sociología», *Ibíd.*, 7, núm. 147 (1 agosto 1904), 81. «El proletariado anarquista nos ofrece la ocasión de ver un admirable espectáculo de individuos que por su propio esfuerzo se forman una cultura, humanizan sus sentimientos... pero carece de la fuerza que hay en la obra de Ibsen.»

obras de Echegaray,[44] Guimerà, y aun de ciertos anarquistas. Fue criticada por ese motivo *Fin de fiesta*, del libertario Palmiro de Lidia: «ningún enamorado se entretiene por dirigir discursos sociales a su novia para probarle su amor; un cura no hace sermones en tan críticas situaciones para él; un patrono no pierde el tiempo para convencer curas con retóricas».[45] Como se ve, no se dejaban de atacar las obras favorables a ideas libertarias. Juan de Roda, autor de *El defensor de su obra*, era malo por la «falta de corrección del lenguaje, y su falta de lógica y la naturaleza de su tema, demasiado gastado».[46]

Otras objeciones eran la «carencia de psicología»: «Hacer psicología no es hacer misteriosos e irresolutos a los personajes, sino dibujarlos interiormente, con sus luchas del alma y sus condiciones psíquicas.»[47] Blasco Ibáñez pretende encubrir la falta de psicología con efectismos teatrales gratuitos. «¿Qué necesidad tenía de hacer disparar los cuatro escopetazos en escena? ¿Ha creído el distinguido señor... aumentar con tales medios la intensidad psicológica del momento dramático?»[48]

Los dramas históricos, el teatro que no fuese moderno era rechazado. Federico Urales, al hablar sobre Tirso de Molina,[49] consideraba que los dramas antiguos carecen de acción y falta de psicología, defecto capital para el gusto del hombre moderno, de vida activa y dinámica. Ha habido una evolución económica, social y psicológica del hombre, y ese moderno espíritu complejo requiere que se escenifique el presente. Armando Guerra, comentando el teatro inglés, declara en *La Revista Blanca* que:

> Mucha enseñanza se desprende de *lo que fue*, pero es necesario pensar en *lo que será*... ¡Tal vez el porvenir aparezca de pronto sobre los mundos muertos! Lo triste, lo doloroso, es que la curiosidad, el ansia de resurrección, acusa más agotamientos que energías. Acaso los hombres descreídos y desengañados mil veces, miran hacia atrás, porque en sus débiles ojos resisten mejor

44 Véase Angel Cunillera, *La Revista Blanca*, 6 (1 febrero 1903), 62-7 y 7, núm. 160 (15 febrero 1905), 505-8.

45 J. Bausà, *Natura*, 1, núm. 11 (1 marzo 1904), 175.

46 *Natura*, 1, núm. 13 (1 abril 1904).

47 Crítica sobre *Nunca*, comedia dramática de Francisco Acebal, *La Revista Blanca*, 7, núm. 159 (1 febrero 1905), 45.

48 «Críticas. Público y artistas», *Juventud* (4 enero 1903), 3.

49 Federico Urales, «El arte dramático», *La Revista Blanca*, 5, núm. 87 (1 febrero 1902), 464-8.

los fuegos fatuos del cementerio, que la poderosa luz del sol donde arden el porvenir y la vida.[50]

Por el contrario, se favorecían las obras que mostrasen los problemas sociales modernos. Tenían ciertos clásicos: *Los tejedores* de Hauptmann, *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, *Los malos pastores* de Mirbeau.

Hauptmann había logrado gran éxito con su drama *Los tejedores*[51] sobre la sublevación en 1844 de un grupo de tejedores de Silesia. Al parecer se planeaba representarla en Barcelona en 1894. Maragall indicaba en carta a Roura del 29 de septiembre de 1893: «Sembla que la próxima temporada teatral tot será Ibsen y Hauptmann (els «teixidors», drama socialista), y que el gobernador ha prohibit «El enemigo del pueblo» del sobredit Ibsen (no sé perquè).» *Los tejedores* no se pudo representar sino hasta unos años después.[52]

Esta obra carecía propiamente de protagonistas individualizados, los trabajadores aparecen como clase social, sin que destaque una personalidad aislada.[53] El espíritu colectivo de esta obra fue señalado por Unamuno en «La regeneración del teatro español»:

50 «Manifestaciones artísticas y literarias de todo el mundo», *Ibid.*, 4, número 84 (15 febrero 1901), 490-4. Véase también *Ibid.*, 4, núm. 84 (15 diciembre 1901), la sección de crítica teatral a cargo de Urales, donde habla contra la obra de José Antonio Cavertarez y tilda de «peligroso» el drama histórico, y *Natura*, 1, núm. 12 (15 marzo 1904). Bausá ataca la obra *Fernando VII* de Manuel Lorenzo D'Ayot por razones similares.

51 Azorín escribió sobre Hauptmann y Sudermann en *Notas sociales*, donde transcribe un artículo de Edouard Rod sobre los escritores de la joven Alemania, «Discípulos de Nietzsche, Stirner, Bakunin, practican la crítica áspera, desolada, inflexible... Muchos de ellos que pertenecían al partido socialista, han sido excluidos de él, simpatizan más con los socialistas independientes... Algunos se titulan francamente anarquistas». Azorín, *Notas sociales*, *Obras Completas*, 1 (Madrid, 1975), 105-6. Sobre el estreno de *Los tejedores*, véase E. Tintorer, «Els teixidors de Silesia», *Joventut*, núm. 209 (11 febrero 1904), 98-100.

52 Joan Maragall, *Obres Completes*, 1 (Barcelona, 1960), 1111.

53 En 1894 se estrenó Hanele, sobre la triste historia de la hija de un borracho, y en 1895 *Florián y Geyer*, otro drama social ambientado en las revueltas campesinas del siglo XVI. En 1898 escribe Hauptmann *La campana sumergida*, obra de carácter poético simbolista. La primera representación de esta obra en España fue en 1900 en un teatro de ensayo patrocinado por los hermanos Lorach. Ante un auditorio más amplio la presentó el Teatre Intim, *L'ordinari Henschel*, en traducción de Augusto Pi y Suñer, y en 1905, esta obra fue presentada en los «Espectacles Audicions Graner». En esa misma serie se presentó en 1906 *L'Assumpció d'Hannele Mattern* en traducción de Carlos Capdevila. Véase E. Tintorer, «Teatre. L'Assumpció d'Hannele Mattern», *Joventut*, núm. 316 (1 marzo 1906), 132.

> Y hoy parece que quiere resucitar el coro surgiendo de la multiplicación de personajes, pero coro de integración, no la masa antigua indiferenciada, coro resultante de muchedumbres de protagonistas concordados. Dibújase ya el coro moderno en *Los tejedores* de Hauptmann, robusta pintura de aquella dramática revolución de los tejedores de Silesia... se ve la diferencia del socialismo antiguo al venidero, integración de la diferenciación individualista.[54]

Los libertarios no dejaron de apreciar ese carácter, opina J. Bausà en *Natura*, «una de las más hermosas producciones del teatro moderno, en él vibra en toda su brutal intensidad la negra miseria de las multitudes, los angustiosos lamentos de los oprimidos, su humilde servilismo, sus destellos de odio y venganza...». Se elogió asimismo porque «levántase grande, valerosa, la eterna aspiración de mejoramiento, los enérgicos impulsos de rebeldía». Se apreciaba su realismo; «el lenguaje es sobrio, brutal, sencillo, es decir, verdadero».[55]

La Compañía Libre de Declamación tenía en proyecto una representación de esta obra, en traducción de Ricardo Mella que apareció como folletín de *Ciencia Social*.[56] Los anarquistas escribieron además varios trabajos sobre Hauptmann. Una biografía y análisis de sus obras apareció en *La Revista Blanca*.[57] De *Los tejedores* hubo una adaptación hecha por J. M. González Llana y J. Francos Rodríguez, representada a menudo en círculos obreros, y a la cual nos referiremos más adelante.

Los malos pastores de Mirbeau era otra de las obras clásicas. Se aclamaba como «La tragedia de nuestros tiempos, la tragedia social que apenas empieza... sin nebulosidades ni simbolismos que torturen el pensamiento».[58] Pero seguramente la obra que más entusiasmo causó fue *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, allí se podía admirar la defensa del individuo que desea realizarse plenamente sin atender a las imposiciones de la sociedad.

54 Miguel de Unamuno, «La regeneración del teatro español», *Obras Completas, III* (Madrid, 1958), 354-5.

55 J. Bausà, *Natura*, núm. 11 (1 marzo 1904), 175.

56 Véase *El Porvenir Social*, núm. 23 (21 mayo 1896), y *El Campesino*, núm. 27 (10 abril 1896).

57 J. M. Jordá, *La Revista Blanca* (15 diciembre 1899), 424-7. Califica a *Los tejedores* de «poema de la miseria», y de «drama realista». A partir de 1900, los trabajos que se escribieron sobre Hauptmann en publicaciones no libertarias revelan una preferencia por la parte no simbolista de su obra.

58 *Natura*, 1, núm. 15 (1 mayo 1904), 210.

En el nacimiento del teatro obrero fue crucial el impacto causado por el estreno de esta obra por la Compañía Tatau en 1893 en el Novedades de Barcelona.[59] El crítico de *La Vanguardia* no dejó de asombrarse del efecto que causó:

> Efecto extraño. El doctor Stockmann arremete contra el predominio de las mayorías; insulta al populacho, se declara enemigo del sufragio universal; defiende el gobierno de los elegidos, de los inteligentes que son muy pocos, y el público de las alturas prorrumpe en aplausos. Algunos juzgaron que no habían comprendido bien; otros atribuían el fenómeno a cierta paridad entre las ideas que defendía el doctor Stockmann y las que defienden algunos partidos radicales dentro del terreno social-económico.[60]

Sin embargo, la opinión anarquista muestra que discernía perfectamente la importancia del mensaje de la obra. La crítica de *El Productor*, significativamente intituló su reseña «Nuestros Deseos Cumplidos». Considera este periódico que entre los medios de propaganda anarquista faltaba el teatro. Ahora, con esta obra, se ha llenado ese vacío. «Ibsen es el Hércules que arremete decidido contra todas las farsas, todos los convencionalismos, todos los bastardos intereses, levantando sobre tanta ruina el mundo nuevo, con su moral y justicia y ciencia positivas.» El autor noruego revoluciona con su filosofía, su ciencia y su calidad escénica el gusto de ese público burgués acostumbrado a obras inferiores tanto ideológica como artísticamente. Nota en el drama sencillez, naturalidad, una complicación de las escenas naturalmente justificada. Exalta la belleza del lenguaje y lo directo del mensaje. Admira la justeza de los personajes; tipos humanos «porque son reales, y son simbólicos porque cada tipo representa toda una clase, toda una institución». No es el arte por el arte — se resume —, sino el fondo trascendental de la obra que se manifiesta en forma apropiada y de lo cual resulta un «arte espléndido». Desde el punto de vista revolucionario, la obra ataca todas las bases sociales, familia, propiedad, religión, moral, justicia, política, prensa, populacho, todo cuanto constituye el actual régimen.

59 Véanse «Nuestros deseos cumplidos», *El Productor*, 7, núm. 347 (20 abril 1893), 1; la reseña de Josep Llunas en *La Tramontana*, 13, núm. 613 (28 abril 1893), la de *La Anarquía* en 4, núm. 141 (25 abril 1893), y núm. 142 (1 junio 1893), por Ignacio Bo i Single.

60 Véase H. Gregersen, *Ibsen and Spain*, 57.

> Todo cuanto los anarquistas hemos dicho, aparece en la obra, a veces con una sola y elocuentísima frase... Por eso resultó la producción para nosotros un verdadero acontecimiento, un acto de los nuestros, con la gran cualidad de revestirse con la más bella envoltura artística... así acuden los trabajadores al Novedades a sostener la obra con sus aplausos contra el significativo mutismo de los asistentes de la clase media... vale más esto aun que un meeting para la propaganda de nuestras ideas.[61]

Las representaciones subsiguientes de esta obra por otras compañías eran siempre un acontecimiento para la clase obrera. Si bien esta obra se representó en Madrid,[62] con poco éxito entre el público de clase media, no dejaron los proletarios de aplaudirla. *La Idea Libre* le dedicó una larga crónica,[63] y poco después apareció un artículo titulado «El anarquismo en el teatro» donde el autor veía en Ibsen una prueba de que todos los grandes cerebros, por el simple hecho de su grandeza, se acercaban inconsciente o conscientemente al ideal ácrata.[64]

Un enemigo del pueblo se representó en el teatro proletario gracias a los esfuerzos de Cortiella. En el *Homenatge dels catalans a Enrich Ibsen*[65] refiere que su agrupación representó esta obra desde 1890 en el teatro Lara. Tenemos noticias además de la representa-

61 «Nuestros deseos cumplidos», *El Productor*, 7, núm. 347 (20 abril 1893), 1. Es interesante conocer algo sobre el recibimiento de Ibsen. Sus primeras obras pertenecen a su época de crítica social, allí predicaba el más absoluto individualismo, iba, según decía en cartas a Brandes, más allá de la libertad política. El simple reconocimiento de la ciudadanía para el hombre lo situaba en una limitación y el Estado no era más que la maldición del individuo. Gregersen 5. Estas obras fueron recibidas en los países latinos como revolucionarias. En cierta forma equivocadamente, pues el único interés de Ibsen es el individuo separado de la sociedad, él mismo dijo que «Zola es un demócrata pero yo soy un aristócrata». Gregersen 10. También declaró que «nunca he sentido con fuerza la solidaridad», cit. A. Hauser. *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid, 1964), 451. Ya en 1890 se calificaba en Francia a Ibsen de anarquista, y esta opinión se acentúa con la representación en 1893 de *Un enemigo del pueblo*. Véase A. Dikka Reque, *Trois auteurs dramatiques escandinaves Ibsen, Bjornson, Strindberg* (París, 1930), 136.

62 Ésta fue una adaptación de la obra por Zeda que alteró notablemente el original, modificando desde los nombres hasta el número de actos.

63 *La Idea Libre*, núm. 98 (14 marzo 1896), 1-2.

64 *Ibid.*, núm. 107 (15 mayo 1896), 1-2.

65 (Barcelona, 1906.) Contribuyeron a este homenaje Iglesias, Rovira Virgili, Tintorer, Maragall, Guanyabens, Oller, Opisso, Gual, Apeles Mestres, Alomar, Catalá.

ción fallida de *Un enemigo del pueblo* a cargo de un grupo de obreros. Debía haber tenido lugar en el Teatro Lope de Vega, en la calle Rosal del Pueblo Seco, el 30 de septiembre de 1893, seguida de una conferencia sobre arte social. El producto se destinaba a la publicación de un folleto sobre los hechos de Jerez. La representación fue primero aplazada hasta el 14 de octubre y luego definitivamente suspendida por el gobernador civil González Rothwoss.[66]

En general, Ibsen era el autor más admirado, aunque a veces se atacara su determinismo. «La labor de Ibsen es fecunda», dice *Teatro Social*, creadora del teatro social, emancipadora del hombre. El noruego, «exaltaba la vida fuerte y fecunda» y había en su obra «un sentido de perfeccionamiento intelectual». Junto con *Un enemigo del pueblo* se aplaudió *Rosmersholm, Espectres* y *Casa de muñecas*.[67] Esta última pieza fue presentada por Cortiella en el Teatro Circo Español con el título de *Nora*. A la entrada se regalaba al público un número de *Teatro Social*, con el retrato y la biografía de Ibsen escrita por Clariá, un estudio del drama por Pere Corominas, una salutación por Raimon Costa y un artículo sobre el teatro y los anarquistas. La compañía de Cortiella representó *Nora* en 1895 y 1896 complementando la representación con las obras de Mario Segalas Font, *Víctima de la miseria* y *La sang del poble*, cuadros dramáticos en catalán.[68] La segunda representación de *Nora* fue precedida por una conferencia de Corominas.

Este grupo intentó presentar *Espectres*, una de las obras más naturalistas de Ibsen, en catalán. Quien la puso en escena efectivamente fue el Teatre Independent de Corominas, Brossa e Iglesias, disuelto durante la represión. En la única sesión celebrada, y con

66 Véase *La Conquista del pan*, núm. 4 (1 septiembre 1893), e *Ibíd.*, número 5 (15 septiembre 1893); *La Tramontana*, 13, núm. 636 (6 octubre 1893); *La Publicidad* (5 octubre 1893), y carta de Maragall a Roura del 29 de septiembre de 1893 en *Obras Completes*, 1 (Barcelona, 1960), 1111.

67 José Noguera, «Rosmersholm», *Avenir*, 1, núm. 2 (11 marzo 1905), 3; Clementina Jacquinet, «Rosmersholm», *Natura*, 2, núm. 34 (15 febrero 1905), 134-5; Bo i single, «El teatro de Ibsen», *La Anarquía*, 4, núm. 142 (1 junio 1893), 3, e *Ibíd.*, 4, núm. 137 (27 abril 1893), 3-4. También J. Pérez Jorba, «Crónicas de arte y sociología», *La Revista Blanca*, 5, núm. 92 (15 abril 1902), 821-25. A. Ghiraldo, «Ibsen», *Los nuevos caminos* (Madrid, 1918), 177-9.

68 El primero de estos cuadros fue estrenado el 14 de abril de 1895 en el Teatro del Circo Barcelonés de la Rambla de Santa Mónica, y el segundo en el Romea el 4 de mayo de 1896, repuesto unos días más tarde el 23 de mayo complementando el programa de la representación de *Nora*. Véase *La Tramontana*, 15, núm. 656 (12 abril 1895), y 16, núm. 712 (8 mayo 1896), y 16, núm. 714 (22 mayo 1896).

el concurso de la joven actriz Elvira Fremont, se representó *Espectres* con Iglesias y Brossa como actores (Oswaldo Alwig y el pastor Manders respectivamente). Hubo un ardiente discurso prologal de Pere Corominas. La representación tuvo lugar en el Teatro Olimpo y estuvieron presentes «desde los hijos de Eusebio Guel hasta los anarquistas de acción directa».[69] Años más tarde, se anuncia en *Pèl i Ploma* la resurrección de este grupo, con *La muntanya* de Iglesias (desconocida con ese título), *Els sepulcres blancs* de Brossa y *Rosmersholm*. Esa resurrección nunca tuvo lugar.[70] La compañía de Cortiella como hemos visto puso en escena también *Cuándo despertaremos de entre los muertos* y *Los pilares de la sociedad*.

Las representaciones de obras de Ibsen en teatros burgueses no dejaban de ser reseñadas por periódicos anarquistas. En ocasión de *Los aparecidos*, considera Prat que «Ibsen se impone. Como se impone una verdad científica; como se impone la vida y sus estudios; como fija el sol sus colores en las plantas, cual se empapa la tierra de la benéfica lluvia, Ibsen fija e impone sus atrevidos dramas».[71] En otra ocasión se comenta la ausencia de Ibsen en el repertorio burgués. «Se han asustado los burgueses de las ideas revolucionarias del noruego.»[72] *La Revista Blanca* y *Ciencia Social* publicaron biografías muy elogiosas del autor noruego, y en 1904 salen en la revista de Urales las cartas de Ibsen a Brandès.[73]

A estas obras se unían otras, también clásicas. *La epidemia* de Mirbeau,[74] *Los cuervos* y *La parisina* de Becque.[75] En el teatro de Becque encontraban la representación de una burguesía viviendo

69 Carta de Jaume Brossa a Miguel de Unamuno del 26 de junio de 1896, Archivo de Unamuno en Salamanca. También véase J. Rafols, *Modernismo y modernistas* (Barcelona, 1949), 85.

70 *Pèl & Ploma*, núm. 14 (1899), 3. Antes de esa representación por el Teatre Independent tuvo lugar otra — estreno — en la misma traducción el 10 de mayo de 1894 por una compañía de aficionados en el Teatro Círculo de la Granada Graciense, *La Publicidad* (8 mayo 1894). Parece, dada la entidad donde fue representada que no se trataba de una compañía de obreros.

71 «Los aparecidos de E. Ibsen», *El Despertar*, 1, núm. 83 1 junio 1894), 2.

72 «Murmullos barceloneses», *El Corsario*, 5, núm. 184 (18 octubre 1894).

73 *La Revista Blanca*, núm. 10 (15 noviembre 1898), 28-33. *Ciencia Social*, «Galería libertaria. Biografía de Enrique Ibsen» (3 septiembre 1898), 4-7. «De cerebro a cerebro», *La Revista Blanca*, núm. 157 (15 noviembre 1904), 280-6.

74 Véase *Natura*, 1, núm. 17 (1 junio 1904), 272. También se habla de *Le Portefeuille*, J. Pérez Jorba, «Crónicas de arte y sociología», *La Revista Blanca*, 5, núm. 92 (15 abril 1902), 621-25; véase también Luis Vauxcelles, «En casa de Octavio Mirbeau», *Ibid.*, 7, núm. 149 (1 septiembre 1904).

75 *Natura*, 1, núm. 17 (1 junio 1904), 272.

secretamente en la corrupción y el vicio. Se apreció también *La luz* y *La jaula* de Descaves. Esta última poseía una sombría fuerza en su tema. Una familia que se va a suicidar porque no puede encontrar donde vivir y no quiere mendigar.

La toga roja de Brieux era también popular, un juez debe descubrir al autor de un crimen y arresta a otro sin otra razón más que por haber tenido una condena anterior y deber dinero a la víctima. *Las tenazas* de Hervieux, que atacaba la esclavitud de los cónyuges en el matrimonio legal, hacía exclamar al articulista «¡Viva el amor libre!»,[76] y se resumía de la siguiente forma en *Natura:* «escena puramente francesa, bien hecha la crítica del matrimonio. Hermosa comedia de costumbres detestables».[77]

Se hablaba también elogiosamente de Roberto Bracco. *Maternidad* estudiaba el instinto de posesión materna.[78] Eran también apreciadas *Se volvieron las tornas* de Morris, *Primero de Mayo* de Pedro Gori,[79] algunas adaptaciones de Tolstoi y Zola,[80] y ciertas obras de Strindberg[81] y Bjornson. En *La Idea Libre*[82] se publicó un resumen de *Más allá de las fuerzas humanas* de este autor, seguido poco después de una crónica titulada «Teatro revolucionario»,[83] en la que se le ponía como modelo dramático. Armando Guerra le dedicó una elogiosa crítica en *La Revista Blanca* en 1901[84] y en los años siguientes *Natura* recogía en sus páginas algunos trozos de sus obras.[85]

76 *El Productor* (La Coruña), 1, núm. 4 (1 octubre 1896), 6.

77 *Natura*, 1, núm. 17 (1 junio 1904), 272.

78 «Crónica de arte y sociología», J. Pérez Jorba, *La Revista Blanca*, 7, núm. 157 (15 noviembre 1904).

79 *El Productor* (La Coruña), 1, núm. 4 (1 octubre 1896).

80 *La Revista Blanca* serializa la adaptación escénica de *Resurrección* de Tolstoi, empieza el 6, núm. 131 (1 diciembre 1903). *El Productor* habla de la representación en París de *Les Puissances des ténèbres*, 11, núm. 80 (17 febrero 1880), 4.

81 Strindberg fue comentado por Armando Guerra en «Manifestaciones artísticas y literarias», *La Revista Blanca*, núm. 62 (15 enero 1901), 436-40. Véase G. Díaz Plaja, «Strindberg en España», *Estudios Escénicos*, núm. 9 (1963), 103-112.

82 Núm. 96 (28 febrero 1896) y núm. 98 (14 marzo 1896).

83 Núm. 108 (22 mayo 1896).

84 «Manifestaciones literarias y artísticas», *La Revista Blanca*, núm. 68 (15 abril, 1901), 625-9.

85 «El momento psicológico», *Natura* (1904), 113-15. La primera obra que se tradujo de Bjornson fue *Las sendas de Dios* (Barcelona, 1902). Siguió *Amor y geografía* (Barcelona, 1903), en traducción de Emili Vallés, aparecida en *Catalunya*, núm. 19 (15 octubre 1903), al 23 (15 diciembre 1903). En el mismo año se publica en Valencia *El rey*.

Sabemos por una carta de Luisa Michel a Cortiella,[86] que la autora había dado permiso a la Compañía Libre de Declamación para representar su obra *La Huelga*. Debido a la represión de Montjuich, ello no fue posible. Sudermann logró bastante popularidad entre los libertarios a través de *Magda*, de tema similar al de *Casa de muñecbas*.[87] Se publicó un resumen en *La Idea Libre*.[88]

En lo que respecta a escritores españoles, era popular Ignacio Iglesias, nacido en el barrio barcelonés de San Andrés del Palomar. Trató de adaptar a la escena catalana el individualismo ibseniano. En obras como *Fructidor*, *La Resclosa*, *Els conscients*, combate la moral tradicional y a veces toma un firme partido anarquista. En *Fructidor* (1905), el problema planteado es claramente de inspiración libertaria; se declara a favor del amor libre contra el matrimonio según las normas legales de la sociedad. Ya había tratado ese tema en *L'alosa* (1899), donde aparece un escritor de ideas revolucionarias. En otras piezas, como *El cor del poble* y *Els vells*, se plantea el problema obrero.

Las subsiguientes tentativas simbolistas de Iglesias y su actitud tímida ante la crítica burguesa le alienaron al público obrero. Rosell da cuenta de su contacto con el dramaturgo. Cuenta cómo hacia los últimos años del siglo XIX, las obras de Iglesias renovaban las corrientes rutinarias y clásicas del teatre catalán de Pitarra, Guimerá, Baró, etcétera. Escribió a Iglesias y fue a verlo para pedirle permiso de representar *La resclosa* con el final original. Iglesias lo había alterado, y con ello disminuido el sentido batallador de la obra. No se entendieron, pero el grupo siguió representando la obra con el final primitivo, merced a que Cortiella les proporcionó un trazo aproximado. Dice Rosell: «Iglesias, tímido, modesto, bueno, sabía cons-

86 Carta de Luisa Michel a Cortiella desde Londres, fechada el 25 de abril de 1896. Se encuentra en los manuscritos Cortiella en la Biblioteca de Catalunya.

87 El introductor de Sudermann en España fue Unamuno, ver S. Fernández Larraín, *Op. cit.*, 176. Tradujo *Die Ehre* para *El Nervión* de Bilbao (empieza a ser publicado como folletón en agosto de 1893). Esta traducción no se publicó en libro. Sí lo fue, sin embargo, la adaptación de Zeda, ambientada en España y atenuada su carga ideológica y crítica. Esta adaptación, bajo el título de *El bajo y el principal*, se estrenó en el Teatro de la Comedia en Madrid en febrero de 1897. Las obras de Sudermann fueron editadas o reeditadas en los primeros años de nuestro siglo en Ediciones Populares. En 1902, *El camino de los gatos*, *La mujer gris*, *Las bodas de Yolanda*, *El deseo*. En 1903, *El molino silencioso*, *La confesión del amigo*, *El cántico de la muerte*.

88 *La Idea Libre*, núm. 82 (23 noviembre 1895), 2-3.

truir sus obras con gran arte y maestría, pero los filisteos que dominaban los medios barceloneses, las penurias intelectuales y rutinarias, los críticos profesionales, lo envolvieron hasta que poco a poco fue claudicando de su ideario», el que había exhibido en su *Mare eterna*, en *El cor del poble* y en *Els primers freds*. Con la reacción de la crítica, retiró esta última obra de las carteleras y lo redujo al primer acto con el título de *Juventud*. Siguió después su casamiento eclesiástico, con lo cual, a ojos de los jóvenes libertarios, se desdecía de lo que había expuesto en *La mare eterna*. Concluye Rosell: «sus claudicaciones nos apartaron a los jóvenes».[89]

Otras obras aplaudidas fueron *¡Libertad!* y *El héroe* de Santiago Rusiñol. En la primera se escenifica la lucha entre la democracia y el individualismo, representando aquélla los elementos liberales del pueblo y ésta un obrero estudioso que vive aislado y que tiene de la libertad un concepto particular. El autor toma el partido de la libertad individual: «Estamos con él», dice la crítica de *La Revista Blanca*.[90]

El héroe era un drama antimilitarista. Fue retirado del cartel en el Romea y ello motivó un artículo de protesta en *La Huelga General*. El tema gira en torno a un obrero, condenado al servicio militar y por él transformado. Se convierte en héroe por una serie de hazañas, «por otro nombre asesinatos» — apunta el periódico libertario —, en Filipinas. La vida de cuartel convierte a este joven, antes tranquilo y bueno, en fanfarrón y orgulloso, mujeriego y gandul. La reseña comenta: «Rusiñol, cada día más humanista, nos ha presentado en el teatro un tema de actualidad; el horror a la guerra, que pervierte y destruye, y el amor al trabajo, que ennoblece y crea, ... y porque no comprendemos el arte por el arte, sino el arte en servicio de un ideal, de un fin altruista, nos enamora Rusiñol, cuando se vale de uno de los personajes de la comedia para fustigar a la actual sociedad.»[91] Como hemos mencionado anteriormente, hubo una representación de esta obra en Sabadell por un grupo de aficionados.

También era popular Joaquín Dicenta, con obras como *Juan José*, *El león de bronce*, *El crimen de ayer* y *Aurora*, a veces considerada superior a *Juan José*.[92]

89 Albano, Rosell, *Rasgos y anécdotas*, 31.

90 Uno del público, «El arte dramático. En el Teatro de la Comedia», *La Revista Blanca*, 5, núm. 91 (1 abril 1902), 476.

91 *La Huelga General*, 2, núm. 18 (5 mayo 1903), 5-6.

92 Ángel Cunillera, *La Revista Blanca*, 6, núm. 106 (15 noviembre 1902), 309-16.

Desde luego debemos mencionar la importancia que tuvo para los libertarios el estreno de *Electra de Galdós*. Modesto Hernández en su novela *Pedro Juan y Juan Antonio*[93] habla sobre el recibimiento de esta representación por los elementos revolucionarios y sobre las manifestaciones antirreligiosas que siguieron con motivo de la puesta en escena de *Doña Perfecta* en el Principal de Barcelona. Tenemos también testimonio directo de la repercusión de *Electra* en las memorias de Pedro Vallina.[94] Cuenta que se celebraba en el Casino Federal la noche del estreno de este drama una velada con motivo de la inauguración de una escuela laica fundada por la sociedad de albañiles «El Porvenir del Trabajo». A poco de comenzar el acto, uno de los concurrentes gritó: «Mientras aquí discurseamos, los jesuitas, creyendo en nuestra impotencia, han tenido la osadía de invadir el teatro y silbar estrepitosamente la obra de Pérez Galdós. El primer momento — comenta Vallina — fue de estupefacción en la concurrencia, luego la gente vibró en juramentos y cierres de puño. Se cerró el acto y se dirigieron al teatro, en la plaza de Santa Ana, llenándose de piedras los bolsillos. Al abrirse las puertas del local, el silencio se rompió con los gritos de los espectadores que salían: «¡Abajo la libertad!» «¡Muera Galdós!» «¡Vivan los jesuitas!» Ahí se desató una verdadera batalla, la policía arremetió contra los anarquistas, repartiendo palos y sablazos. Al final de la contienda, los libertarios se dirigieron a la redacción de algunos periódicos liberales para «protestar contra los secuestradores de la señorita Ubao» y otros fueron a la policía para reclamar la libertad de los detenidos. El resultado de aquellos sucesos, según Vallina, fue «que sirvieron para animar a los madrileños en la lucha contra el jesuitismo». También contribuyeron al éxito que las representaciones de *Electra* tuvieron en los teatros de provincia.

Otra de las obras españolas más populares entre los libertarios fue *El pan del pobre*, inspirada en *Los tejedores*. Se recibió esta pieza como ejemplo de «teatro sociológico», como exponente de un «teatro para el pueblo y por el pueblo». Fue Echegaray quien dio idea a sus autores González Llana y Francos Rodríguez de escribirla. Se estrenó en Madrid en 1895,[95] y en el prólogo se puede ver la intención de la pieza:

93 Modesto Hernández Villaescusa, *Pedro Juan y Juan Antonio* (Novela Social) (Barcelona, 1904), 127.

94 Pedro Vallina, *Mis memorias*, II, 59-61.

95 Véase el prólogo dedicado a Echegaray (Madrid, 1894). Véase también de J. L. Pagano, *A través de la España literaria* (Barcelona, s.d.), 29-46.

> *El pan del pobre* no es ni traducción, ni arreglo, ni cosa análoga. La idea de Hauptmann nos parece soberbia y meritoria. Pintar en las postrimerías del siglo, cuando la desigualdad social se manifiesta con caracteres de amenaza el estado infeliz de las clases trabajadoras, creemos que es empeño oportuno, humanitario y además, altamente estético porque el arte debe siempre inspirarse en las agitaciones del medio en el cual vive.

En efecto se trata de una adaptación muy libre, los cinco actos del original se redujeron a cuatro, se ambientó en una fundición española, y se varió el argumento para dotarlo de protagonistas claramente definidos. Es también una obra más optimista y de tintas menos sombrías que *Los tejedores*.

La adaptación no evitó que la prensa burguesa tildara a la obra de anarquista.[96] En cambio, tal moderación fue criticada por la prensa ácrata. Ernesto Álvarez, en *La Idea Libre*, protestaba porque no atacaba suficientemente a los patrones.[97] Ello no obstaba para que, de cualquier forma, se alegrasen de su éxito. *El Corsario* la publicó en folletín,[98] y tenemos, a través de este periódico, noticias de varias representaciones por diversas ciudades gallegas. *El Corsario*, reseñaba cada representación con lleno total de público obrero y urgía a sus lectores a que acudiesen a verla.[99] Otra representación aconteció en el teatro de la Gran Vía de Madrid. Fue «consagrada a la clase obrera», y se calificaba a la obra de «drama sociológico». Tomaron parte «algunos obreros», pero dado el local, pudiera ser que la representación fuese iniciativa de alguna empresa profesional.[100] Sabemos de otras dos representaciones en Granada.[101]

Podemos citar ahora algunas obras de anarquistas españoles montadas por los libertarios. *La mancha de yeso*, del poeta obrero Remigio Vázquez, era bastante popular. Encontramos noticias de su re-

96 Canga Argüelles, «Los éxitos. El pan del pobre», *Blanco y Negro*, 5, núm. 193 (12 enero 1895).

97 «El pan del pobre», *La Idea Libre*, núm. 3 (22 diciembre 1894), 2-3 y núm. 54 (11 mayo 1895), 2-3.

98 Comenzando en su número 197 (17 enero 1895).

99 Véase en *El Corsario*, 6, núm. 203 (28 febrero 1895), 1; 7, núm. 214 (23 enero 1896), 1; 3.ª época, 7, núm. 216 (6 febrero 1896), 1; 6, núm. 197 (17 enero 1895), 2; 6, núm. 202 (21 febrero 1895), 1; 6, núm. 202 (21 febrero 1895), 4.

100 *La Idea Libre*, 2, núm. 69 (24 agosto 1895). Esta representación pudiera haber sido socialista.

101 *Ibíd.* Estas dos representaciones seguramente fueron anarquistas.

presentación en diversas partes del país, a veces anunciadas ingeniosamente como para una función en Sabadell:

> En los Campos de Recreo
> el domingo 10, habrá
> a las 9 de la noche
> según anunciado está
> el ESTRENO de un gran drama
> que se inmortalizó ya;
> lo escribió un *poeta obrero*
> (cosa bien particular)
> llamado *Remigio Vázquez*
> y pues quiso demostrar
> que estima mucho a la clase
> se decidió a dedicar
> el drama a la clase *obrera*
> catalana en general.[102]

El estreno de *El mundo que muere y el mundo que nace*, de Teresa Claramunt, fue la primera actuación documentada de la Compañía Libre de Declamación de Felip Cortiella el 14 de marzo de 1896 en el Circo Barcelonés. *Ariete Anarquista* critica la exageración de la obra: «El argumento es todo lo natural que puede ser, y aparte de alguna exageración de *honradez obrera*, que nos parece algo *mema*, pero que reconocemos necesaria a esa clase de propaganda.»[103]

El Campesino da un resumen del argumento. Dos hermanos, hijos de un fusilado, Denuedo y Palmira, sufren el malestar económico. Ésto, por sus ideas emancipadoras, se ve preso, cuando un gomoso, Luis, pretende deshonrar a su hermana. Antonio es su compañero entusiasta que increpa a obreros débiles y egoístas, y Cosme el procurador viene a ser un verdugo de los pobres en sus funciones de casero. En el último acto, mientras Denuedo está en la cárcel, estalla la revolución social y termina el espectáculo con una apoteosis a la emancipación social. «Prescindimos del carácter literario, que en algunos puntos está ajustado» — dice la reseña —,

> y vemos sólo en la obra un espíritu didáctico y propagandista. Los personajes pronuncian largos discursos y barrenan al viejo

102 *El Proletariado*, 1, núm. 7 (16 agosto 1884), 4. Véase también *Revista Social*, 2, núm. 69 (28 septiembre 1882), 4.

103 *La Tramontana*, 15, núm. 705 (20 marzo 1896), y *Ariete Anarquista* (Barcelona), 1, núm. 2 (21 marzo 1896).

> mundo; el concurso favorable a aquellas ideas las aplaudía con entusiasmo. Es de esperar que en sucesivas representaciones se mejorará la obra con supresiones y arreglos, y que su autora en otras producciones, se encarnará mejor con el medio del Teatro libre, sin olvidar el fin que ya consigue. Deseamos vivamente que no tenga malas consecuencias a la autora la denuncia que se dice hecha de la obra al juzgado.[104]

La denuncia prosperó, al menos inicialmente. Unos meses más tarde, la Claramunt y su compañero, detenidos en Camprodón, a consecuencia de la redada desencadenada por la bomba de Cambios Nuevos, eran puestos a disposición del juez de Ataranzas.[105]

Sabemos que de Urales se representó *Honor, alma y vida* y *Ley de Herencia*. Montseny explica que *Honor, alma y vida*,[106] se estaba ensayando precisamente en el centro de Carreteros de la calle de Jupí, cuando el atentado de Cambios Nuevos, y también, que estando en la cárcel, a raíz de la represión que siguió, escribió *Ley de Herencia*. Sin embargo, fue escrita en Madrid, donde ambas obras fueron publicadas en 1899 y 1900 respectivamente.

En otras representaciones se escenificó *La huelga*, drama en tres actos y en prosa, del catalán Pablo Cases[107] y *Fin de fiesta* de Palmiro de Lidia.[108] Se ponían también obras de Fola Igurbide: *El sol de la humanidad, Giordano Bruno, La muerte del tirano, El cristo moderno*[109] y *Lucha*. Esta obra mostraba los inconvenientes de una huelga mal preparada. Tenemos noticias de una representación de ella en 1905 por un grupo de anarquistas de Bilbao.[110] De Antonio Pellicer Paraire, en catalán se conoce *En lo ball, Jo vaig, Celos, La mort de la proletària* y *Sense esperança*.[111]

Hemos visto también publicada como folleto, la comedia en un

104 *El Campesino*, núm. 27 (10 abril 1898), 4. Seguramente la reseña es del director del periódico Bo i Single.

105 *La Publicidad* (18 junio 1896).

106 *Mi vida. La Ley de la herencia* había aparecido ya antes en *La Revista Blanca*. Véase sobre *Honor, alma y vida*, «El teatro de ideas», *La Protesta* (Sabadell) (6 julio 1900), 2-3.

107 Uno del público, «En el Teatro Martín», *La Revista Blanca*, 4, núm. 83 (1 diciembre 1901), 340-1.

108 J. Bausà, *Natura*, I, núm. 11 (1 marzo 1904), 175.

109 Estas obras datan de alrededor de 1905.

110 Véase Veritas, *El teatro ante las sociedades obreras*. Bosquejo histórico crítico (Alicante, 1907), 52-3.

111 Guillermo Zaragoza, *Els Marges*, 7 (1977-8), 102.

acto de Miguel Martínez, *Un día de elecciones*.[112] La obra tiene como personajes a varios obreros; uno republicano, otro libertario, otro apolítico y escéptico. Aparecen también un burgués monárquico y un cura. El argumento se basa en discusiones ideológicas motivadas por las elecciones.

Había también diálogos y monólogos que se montaban como complemento a obras más extensas. Uno de los más conocidos era *¿Dónde está Dios?* de Miguel Rey, monólogo con algo de acción escénica. Un hombre ante la desgracia de los miserables de la tierra, se pregunta dónde está Dios. Tenemos noticias de representaciones de esta obra.[113] Además se vendía como folleto. Rey fue también el autor del diálogo en prosa *Alma social*. Otros monólogos interesantes son *Criminal* por Pedro Corso, *Cuento inmoral* por Jacinto Benavente, *Héroe ignorado* de Alfonso Grijalvo.

Del nietzscheano Blázquez de Pedro es el «poema-monólogo (sin prólogo ajeno)», *La agonía del repatriado*, publicado en la Biblioteca Satanás.[114] Son curiosas algunas de las acotaciones escénicas: «La escena representa el interior de un transatlántico, departamento de tercera clase. En uno de los camarotes de primer término estará incorporado el repatriado. Su rostro mostrará suma extenuación, mortal palidez, profunda tristeza. Tendrá los cabellos largos y enmarañados y la ropa destrozada. Todo el recitado se hará con gran pausa y entrecortamiento.» Son interesantes también los diálogos de Sánchez Rosa, como *Las dos fuerzas, Reacción y Progreso* y *En el campo*.[115] Se vendían como folletos de pocas páginas a diez céntimos. No sabemos si alguna vez fueron escenificados.

Vale la pena mencionar algunas de las obras de Albano Rosell, escritas especialmente para niños y representadas por los alumnos de escuelas anarquistas. Así, por ejemplo, *El tío Corneja*,[116] escrita en 1908 para los alumnos de la Escuela Integral de Sabadell, e inspirada en el buen resultado que daban los diálogos y parlamentos leídos en prosa y verso por varios alumnos en las veladas y fiestas infantiles. Rosell detalla el arreglo del pequeño escenario y los ensayos de la obra, cuyos personajes son el Tío Corneja; Rosello, niño andrajoso y pobre; Palmira, niña juiciosa; Celso, niño valeroso; Va-

112 (Valencia, 1905.) Se vendía como folleto a 15 céntimos.
113 *El Corsario*, 2.ª época, 6, núm. 202 (21 febrero 1895), 4.
114 (Lisboa, 1910.)
115 (Sevilla, 1910) (Sevilla, 1911).
116 (Montevideo, s.d.)

lentinillo, niño algo vanidoso; Norita (véase la inspiración ibseniana), niña decidida y buena.

Colonia de amores[117] fue primitivamente un dialoguito en verso para la Escuela Integral de Sabadell. El diálogo se desarrolla entre Norita, niña de diez años, y Aurelio, de doce, y es motivado porque Norita presenció una pelea entre dos chicos. ¿Qué harás para impedirlo?, le pregunta Aurelio, y ella pasa a describir una utopía, la colonia de los amores. *Claror lejana*, escrita en catalán en 1904, estaba inspirada por la visita que Rosell hizo a la familia de un fusilado de Montjuich. *Deberes*,[118] glosaba algunas ideas ibsenianas.

Estas obras, como en general todas las obras anarquistas, tienen gran profusión de indicaciones escénicas y descripciones de los personajes imposibles de escenificar. Ello confirma nuestra idea de que este teatro era tanto para ser visto como para ser leído. Véase por ejemplo la descripción de los personajes de *Deberes:*

> *Celenia:* Joven de 22 años, viste sencilla y muy cuidada. Sus gestos son delicados, como sus modales; parece fría y reflexiva en la conversación, pero cuando recuerda las injusticias y privaciones, errores absurdos, preocupaciones y envidias dominantes, es vehemente y enérgica en su mirar, adquiriendo su faz aspecto de tragedia que se endulza, presentándose amoroso y sensible, de una bondad infinita, al desbordarse su corazón pensando en los caídos, en los carentes de afectos.
>
> *Olinia:* Niña de 10 años, enferma y buena como casi todos los de su edad. Se nota en ella una inteligencia despierta, viva y un sentimiento bueno, producto de cuidados paternos estimables. Viste también con sencillez y muy cuidada.
>
> *Voces de criaturas:* Son las voces puras de ese mundo infantil que se reúne en las calles y plazas para jugar sus corros y tejer sus alegrías de seres libres e inocentes, no marcados todavía por los sinsabores y latigazos del vicio.

117 (Montevideo, s.d.)

118 (Montevideo, 1912.) Inspirada en las frases del segundo acto de *Halvard Solness:*

«Hilda: ¿Deber?... ¡Oh! ¡No puedo sufrir esa palabra infamante y odiosa!
Solness: ¿Por qué no?
Hilda: Porque es una palabra fría, hueca, punzante. ¡Deber!, ¡deber!, ¡deber! ¿No le parece a usted que hiere el corazón?»

Otras obras de Rosell fueron *Maternología*, representada en mayo de 1918, en la Escuela Nueva de Alayón en Menorca, *¡Qué cosas sabe abuelita!* (teatro infantil) *Albores* (narración educativa); *En el país de Macrobia* (narración naturológica); *En plena civilización* (ética sociológica); *La otra humanidad* (narración social); *Voluntad* (narración educativa); *Nidales* (narración educativa).

Debemos mencionar ciertas obras de estructura dramática, aparecidas en periódicos. No sabemos si la intención era representarlas o eran destinadas simplemente a la lectura. Su clasificación era, sin embargo, indiscutiblemente escénica, «bocetos», «cuadros», «drama en un acto», «cuadro social», etc. Por ejemplo, «Ráfagas infantiles», subtitulada «bocetos representables por cuadros», fue publicada en *El Paso*,[119] y tiene interés en sus indicaciones escénicas: «Cuadro primero: La Noche de Reyes, Sala pobre, Balcón a la calle con cristales rotos y pedazos de papel en las roturas; pocos muebles y viejos. Una mujer joven pero algo ajada por los sufrimientos y necesidades. Dos niños, uno de seis años, otro de dos. Óyese rumor de alegría y cante. Dan las diez de la noche...» La escena transcurre con la madre poniendo a los niños a dormir. El padre ha ido a buscar algo de dinero. «Cuadro segundo: Para la pausa que media desde las 10 a las 7 se expone al público una cinta cinematográfica por cuadros, donde se ve lo siguiente: Gran salón con lujosa mesa en su centro adornado de suculentos manjares, olorosos vinos etiquetados de varias famosas bodegas y naciones, cajas de confites, frutas frescas y en conserva. Sobre una mesa parador innumerables juguetes.»

Otra obra curiosa es «La ciudad maldita», publicada en *La Protesta* de Cádiz.[120] Se advierte que será vista «desde el nuevo cinematógrafo animado». Estaba firmada por «el inventor», y se desenvuelve en cinco cuadros: en Sevilla, en medio de una represión policíaca, en una sala de justicia, en un calabozo, en un salón de alta sociedad. La obra terminaba con un poema que supuestamente aunaba a protagonistas y espectadores:

> Nosotros somos espectadores...
> ¡Viva la anarquía! ¡Paso a la verdad humana!

En *El Despertar* de Nueva York apareció «El acabóse» de Palmiro de Lidia.[121] Esta obra alegórica subtitulada «cuadro social» tiene como personajes Un magistrado, Un obispo, Un general y El pueblo sublevado. La escena posee también objetos alegóricos. Es un lujoso salón con balcones a la calle, en medio del cual hay una

119 «Ráfagas infantiles», bocetos representados por cuadros, *Al Paso*, 2.ª época, 2, núm. 8 (7 enero 1910).

120 3, núm. 108 (14 noviembre 1901), 1.

121 Palmiro de Lidia, «El acabóse», *El Despertar*, 3, núm. 65 (1 septiembre 1893).

mesa a cuyo alrededor están sentados los tres personajes primeros. Encima de la mesa, objetos simbólicos de cada uno de ellos; un crucifijo de plata, una espada y un código ricamente encuadernado. Cada uno de estos personajes tiene un pequeño discurso. Empieza el magistrado, quejándose de que el edificio social amenaza ruina.

> el pueblo, esa morralla soez y corrompida, ya no oye como antes nuestras voces amigas, ya no acata los principios de nuestra santa religión, ya no obedece nuestras leyes justicieras, ya perdió el amor a la patria, el más noble de los sentimientos... el pueblo perdió todo respeto al trajo talar del clérigo, al uniforme del militar y a la toga del magistrado. Y en cambio proclama muy alto principios tan nefandos como la libertad, individual y colectiva, la igualdad de condiciones, la fraternidad universal...

El general y el obispo tienen discursos parecidos, intentan engañar al pueblo, pero por los balcones entran hombres y mujeres del pueblo, todos armados. Al fondo de los balcones se divisan los rojos resplandores de los incendios y al grito de mueran los tiranos el pueblo los tira a la calle.

El castillo maldito de Federico Urales es una obra más pretenciosa y merece mención aparte. Se trata de una tragedia en siete actos, divididos en treinta y tres cuadros. Presenta los sucesos de Montjuich, utilizando diversos escenarios, desde la calle de Cambios Nuevos hasta los calabozos y habitaciones oficiales del castillo de Montjuich. Había 113 personajes además de ochenta y siete obreros; cifra simbólica, pues fue el número de procesados por la bomba de Cambios Nuevos.

Esta obra, serializada por *La Revista Blanca*, estaba precedida por un prólogo explicativo de Urales. La ventaja de la belleza imaginada — nos dice — se une a la belleza real, de ahí que él, como artista y como hombre, haya aprovechado su participación en los sucesos de Montjuich, escenificando algunas escenas por él mismo presenciadas. Se disculpa de la grandiosidad de su proyecto, entendiendo la casi imposibilidad de su representación. De ese prefacio se infiere ya una concepción estética:

> Del arte social despréndese el que se ha dado en llamar realista, y sin que el autor de estas líneas acepte en absoluto y en todo caso la naturaleza como manantial artístico, estima que las obras de arte han de tener un asunto natural o mejor dicho, que en las obras de arte el elemento natural ha de prevalecer sobre

> el imaginativo, para producir la emoción, es decir, para establecer el lazo de la vida entre el artista y el público, que es de lo que se trata en todo lo que es de arte.[122]

La mayoría de estas obras de escritores españoles anarquistas, cuando eran representadas, no pasaban de ser acontecimientos locales, y sólo algunas de ellas trascendían estos límites para extenderse a escala nacional, como es el caso de *La mancha de yeso*. Sin embargo, se propagaban bastante, gracias a su impresión en folletos adquiribles a muy bajo precio en la redacción de los diversos periódicos ácratas que los anunciaban, o podían ser comprados directamente al autor.

El repertorio libertario es bastante coherente y revela, además de la adopción de una línea dramática, una concepción del mundo. Las obras escritas por los anarquistas españoles, expresan ante todo una problemática actual y los ideales de redención social. Su temática muestra que el trabajo es abrumador, que la producción está en manos de obreros explotados por patrones que acumulan dinero, que la sociedad capitalista es injusta, que los enemigos del pueblo son el burgués, el militar y el cura. Muestran también la lucha proletaria por las aspiraciones más nobles del ser humano.

En términos estéticos corrientes, son obras bastante poco logradas; carecen de una trama organizada o giran en torno a algún acontecimiento melodramático pero sin desarrollo. La pieza se articula a base de discursos que forman el núcleo ideológico de la obra. Los personajes se definen desde el principio, y de tan exagerados, son arquetipos más que personajes. La carga ideológica de la obra que forma la acción, determina el juego de los actores en forma de diálogos o monólogos sostenidos. Además, un lenguaje melodramático preside a menudo estas obras. Los discursos se ven sobrecargados de frases de intención culta. Rara vez llegan a ser obras ricas y complejas, y sin embargo, es un teatro válido, y como hemos dicho al principio, verdaderamente del pueblo. Evidentemente, el fin era el producir un lenguaje escénico que expresara ciertas ideas sociales, y a veces, por la enorme simplificación, logran llegar a una metáfora teatral inconsciente. Los héroes son símbolos, hombres salidos de la masa, representantes del pueblo, portavoces de las ideas contra la opresión, contra la desigualdad, contra la injusticia. Los personajes que se contraponen a ellos, los burgueses, están extremadamente

122 «El castillo maldito», *La Revista Blanca*, 6, núm. 121 (1 julio 1903), 11.

cargados de tintas negras para acentuar aún más las ideas. La obra llega a ser didáctica, una *Lehrstücke*.

Posiblemente, esta selección de temas, siempre reductibles a síntesis y la asimilación total de los personajes a símbolos era consciente. Alaban a Wagner, en su teatro se va a «ver los mitos poéticos y musicales por los que va la humanidad... caminando a la gloria final de un planeta mejor, en que se realicen el bienestar de todos», y sus héroes «no son los héroes que, en definitiva, mueren para dar la vida a hombres más perfectos, sino representaciones de la terrible lucha por la perfección».[123] En Ibsen, sus personajes son «tipos humanos porque son reales, y... simbólicos porque cada tipo representa toda una clase, una institución».[124]

En la correspondencia entre Cortiella y José Estruch, el primero se queja precisamente de los defectos que hemos señalado, a lo que Estruch responde que ello es debido a que los proletarios «tienen poca ciencia pero sí mucho corazón», ello determina que siendo los proletarios los menos instruidos, sean ellos quienes forman la vanguardia del progreso, puesto que la clase media es la más retrógrada. Hace notar que «si la obra que se representa no es de aquellas en que abundan los discursos fogosos (aunque razonables), ni las escenas violentas (aunque lógicas)», y al contrario, todo se desarrolla suave y científicamente, es natural que a muchos de los espectadores se les haga difícil la comprensión del profundo sentido de la obra, que acaba por serles pesada. No sucede otro tanto, si en vez de estar elaborada «con un lenguaje científico o de doble sentido, está escrita en un lenguaje enérgico, popular, y si su argumentación es revolucionaria». Entonces el entusiasmo es delirante; la obra cautiva al público:

> porque aquellas frases le son conocidas y le hacen vibrar las fibras del corazón, porque él se acuerda que en la fábrica, en el taller, en la oficina, es protagonista real de escenas semejantes a las que en su presencia en aquel momento en las tablas se figuran. Su entusiasmo crece y crece mucho más al ver retratado en la escena al burgués sin entrañas, comerciante en carne humana, y al compañero de fatigas que lucha bravamente por el ideal.[125]

123 «Richard Wagner. Su pensamiento revolucionario», *El Libertario*, 1, núm. 6 (14 septiembre 1912), 1-2 y 1, núm. 7 (21 septiembre 1912), 2. Véase también André Veidaux, «L'Art dramatique chez Richard Wagner», *L'Art Social* (sept. oct. 1893), 264-8.

124 «Nuestros deseos cumplidos», *El Productor*, 7, núm. 341 (20 abril 1893), 1.

125 Carta inédita desde Buenos Aires, fechada el 30 de julio de 1896. Manuscritos Cortiella, Biblioteca de Catalunya.

Fola Igurbide justificaba también el melodramatismo de esas obras. Los perfiles de los personajes no pueden ser muy hondos psicológicamente, esto no obstante, se logra una gran expresión de vida fundada en el interés directo que el público tiene en los hechos representados.[126]

Es posible ahora sacar algunas conclusiones sobre la estética dramática anarquista. En general puede decirse que las producciones dramáticas libertarias quedaban definidas por su dependencia de una teoría estético-ideológica que era también sociológica, por la definición implicada de un público y por la función que la cultura dramática tendría en el proceso histórico de liberación humana. Era por ello esencial que esa producción estuviese ligada a la masa. Así, debería adivinar sus anhelos y necesidades, plasmarlos en forma artística y mostrarlos a sus propios protagonistas. De ahí el rechazo casi total del subjetivismo, para exaltar, en cambio, la incorporación a la historia colectiva.

Los anarquistas relacionaban su teatro con la ciencia; con la sociología, lo llamaban «teatro sociológico», lo cual es indicativo de la fe libertaria en la estructura lógica de la ciencia. Ese teatro presentaría así las críticas a la sociedad desde una base científica. El autor anónimo de «El teatro y su fin» habla de la doble meta del teatro como arte que admite fusión con la sociología, al objeto de «sintetizar el elevado concepto que nos merece el arte». El teatro supera al libro, puesto que en éste podemos estudiar una idea, pero no verla encarnada, «nosotros, amantes de la ciencia por medio de la estética... terminaremos encaminando todos nuestros esfuerzos a que preferentemente (el teatro) sea sociológico, convencidos de que la sociología es la única ciencia que se preocupa seria y concienzudamente de reintegrar al individuo todos sus derechos naturales usurpados y dejarle en condiciones de darse cuenta de que sólo él debe gobernarse... en uso de su libérrima voluntad».[127]

La Revista Social en «La cuestión social en el teatro»,[128] hace un resumen de las obras que considera sociales. Entre los antecesores del teatro social cuenta *El tanto por ciento* de Ayala, *O locura o santidad* de Echegaray, *Nudo gordiano* de Selles, pero tan sólo con-

126 José Fola Igurbide, *El actor* (Madrid, s.d.), 84.

127 *Teatro Social*, 1, núm. 1 (23 mayo 1896), 3.

128 «Arte y ciencias. La cuestión social en el teatro», *Revista Social*, 4, núm. 141 (18 febrero 1884), 4. Véase también «Revistas artístico sociológicas», *La Revista Blanca*, 4, núm. 78 (1901), 176-7, las reflexiones suscitadas por la lectura de *La idea social en el teatro*, libro de Emile de Saint-Auban.

sidera propiamente sociológica *La pasionaria* de Cano, concluyendo que «El teatro ha sido considerado siempre como el espejo de las costumbres y de la moral de los pueblos... pero nunca lo será con más exactitud que cuando tome del mundo real, como esos autores, sus personajes, las pasiones que los mueven, los medios que se valen para conseguir sus fines».

«El teatro sociológico», en *La Voz del Cantero*,[129] establece la influencia de las ideas sociológicas en el teatro, que considera la forma más vital y dinámica del arte en la actualidad, porque sus creaciones sirven de espejo y estímulo a la humanidad. Trata este artículo de hacer un panorama de la evolución del arte a través de los siglos. Desde siempre, el teatro ha arrancado de las costumbres de la sociedad. Los autores se han concretado a estudiar al hombre, su condición, fortuna y estado a que ha sido supeditado. Se han limitado a mostrar siempre la sociedad tal como a su alrededor la veían, reduciendo su trabajo, al de cronistas más o menos imparciales. Posteriormente, en nuestros tiempos, los autores no se han limitado a la pintura de su sociedad, en sus vicios y defectos, han ensanchado su campo de acción, acercando sus obras a la más posible realidad, sacando a colación la pintura más fiel y aproximada de nuestras costumbres. Al mismo tiempo que en diversas tendencias y variedad de criterios han puesto de relieve las grandes cuestiones que más preocupan a la humanidad, reconociendo de aquí que el teatro no es sólo lugar de exhibición de sofismas y vaguedades, sino que en él caben todas las ideas humanas. Así el arte se convierte en un arma poderosa, así hay autores que han escogido el teatro como tribuna para exponer sus ideas, y han enseñado a la humanidad nuevos derroteros.

Un teatro sociológico permitiría también comprender la evolución científica y lógica de la sociedad hacia una organización más perfecta: la anarquista. Por ello se gustaba de Ibsen: «ha despertado inteligencias, ha emancipado; ha hecho más: ha *creado* un teatro sociológico.» Ibsen dejaba al espectador «el campo libre del dogmatismo para que pueda representarse a su antojo el proceso evolutivo de la sociedad futura».[130]

Esta actitud científica no los hacía caer servilmente en el naturalismo, todo lo contrario. Los anarquistas, que discutían bastante la

129 F. A. B., «El teatro sociológico», *La Voz del Cantero*, 7, núm. 103 (3 marzo 1906), 4.

130 «Bibliografía», *Teatro Social*, 1, 1 (23 mayo 1896), 1.

teoría teatral, se llamaban a sí mismos realistas, pero no lo eran en el sentido estricto de la palabra. Se les podría aplicar la definición de Brecht para quien el ser popular es el ser comprensible para las masas, adoptar y consolidar sus puntos de vista; representar a la parte más progresiva del pueblo; trasmitir a la vanguardia del pueblo que aspira al poder, las conquistas de la parte del pueblo actualmente en el poder; entroncarse con las tradiciones y desarrollarlas. El ser realista es el «presentar claramente el complejo de las causas sociales y desenmascarar las ideas dominante».[131] De acuerdo con estos postulados el teatro anarquista es popular y realista.

De hecho, existe una gran diferencia entre el concepto anarquista del realismo y la estética naturalista, gustada a veces, pero criticada a menudo por los libertarios. Esta diferencia estriba principalmente en el hecho de que los naturalistas pretendían hacer una reproducción fotográfica y verista del mundo, mientras los libertarios pretendían expresar el ideal subyacente de esta realidad. Protestan, por ejemplo de la obra de Blasco Ibáñez, porque es «un superior fotógrafo» pero «se atuvo a ello» y terminó en «un simple pintor de costumbres. No añadió nada de psicología ni de mundo interno, de allí que la obra en las tablas sea mala».[132] «La misión del teatro es educativa», nos dice Cortiella, «¿cómo es posible concebir que la única meta del teatro sea fotografiar la realidad?»[133]

La Revista Blanca,[134] en «La realidad en el teatro» parece resumir estas ideas al fundir los conceptos de realismo y propósito social. Se pregunta «¿Debe el arte escénico representar carácteres heróicos, estados morales e intelectuales más perfectos que los que constituyen las generaciones presentes o debe, por el contrario, ceñirse a la realidad de la vida?» «¿Es el arte teatral una importante función de la inteligencia o bien es un artificio propio de hombres frívolos y de civilizaciones defectuosas?» A ambas preguntas responde considerando que la historia del arte escénico es la de los pueblos y la de las edades: a humanidades simples, como las pasadas, correspondían artes simples; a generaciones de espíritu complejo como las presentes, corresponde arte complejo. El artista es siempre superior a los hechos y hombres que presenta. De ahí que su obra sea, en conjunto,

131 B. Brecht, *Escritos sobre el teatro* (Buenos Aires, 1970), 60-8.

132 «Críticas, público y artistas.» *Juventud* (4 enero 1903), 3.

133 Felip Cortiella, *El teatro y el arte dramático en nuestro tiempo* (Barcelona, 1904), 4.

134 «La realidad en el teatro», *La Revista Blanca*, 6, núm. 104 (15 octubre 1902), 234-6.

superior también a la realidad, aunque artista y obra forman parte de ella. La obra no es absolutamente real.

En ese momento intercala el autor su idea sobre la función del teatro en su relación con el porvenir libertario. ¿Qué supone un hecho real? Que en el alma de los hombres existe una inclinación hacia lo perfecto, esto es, hacia lo que no es real en un tiempo dado, pero que puede serlo en un tiempo venidero. Hay más aun, generalmente en el mundo se produce lo feo y lo bello, lo bueno y lo malo, lo armónico y lo inarmónico; lo grato y lo ingrato. «Podemos añadir que en la vida real, lo bello, lo bueno, lo armonioso y lo grato; por una exigencia del medio, se produce en menor cantidad que sus contrarios; pero, no obstante la superioridad numérica de lo pequeño sobre lo grande, el individuo colocado ante dos realidades opta por la más bella y grata, esto es por lo menos común, por lo menos real.»

Por ello, el autor y el actor dramático, ha de procurar que el público olvide que está en el teatro, poniendo delante de sus ojos hechos que son o pueden ser reales, «pero de la realidad excepcional en el sentido elevado, bello, armónico. Es decir, el artista debe establecer una especie de relación moral dentro de las dos realidades en que se divide la vida, para tomar el partido de la bella, genial, optimista y simpática, a lo que conduce su propia inclinación hacia lo heróico y lo bello y su superior estado intelectual».

Jaume Brossa, en carta a Cortiella desde París en 1901, concreta ese anhelo como en «compenetració de l'ideal de Justicia amb el de Bellesa»; «i casi m'es difícil parlar de Bellesa, sense parlar de Justicia y vice-versa».[135]

En el lenguaje e imágenes escénicos anarquistas, más bien alegóricos y simbólicos que reales, se pretendía expresar las causas del comportamiento social humano, y las obras teatrales ácratas, primordialmente históricas y didácticas, proporcionaban argumentos para la lucha presentando al mundo como transformable. Así pues, tal vez lo que ellos entendían por realismo, era simplemente, todo lenguaje escénico que comunicase su concepto de los problemas sociales dentro del marco optimista de la visión liberadora del porvenir. Prat sostiene así que la escuela naturalista ha hecho una estupenda labor al fotografiar costumbres y sentimientos de ideas imperantes, pero que el arte en general debía ser algo más que una fotografía que presente vicios y virtudes, debía también señalar nuevos derro-

135 Carta inédita de Jaume Brossa a Cortiella, fechada en París, en 1901. Papeles Cortiella, Biblioteca de Catalunya.

teros a la humanidad, servir al progreso social en sus múltiples fases y ser el maestro del porvenir.[136]

De tal concepto deriva la misión del dramaturgo, «apostólica», porque su obra tiene la responsabilidad de la reeducación social, «debe ser el precursor de una humanidad superior y feliz».[137] El teatro tiene así una misión «educadora e impulsiva de los pueblos». Las obras deben «estar inspiradas en ideas francas y atrevidas, de verdadera libertad y justicia, de generosos sentimientos de fraternidad, de paz y armonía».[138]

136 «Teatro nuevo», *Ciencia Social* (Buenos Aires), 2.ª época, 2, núm. 3 (septiembre 1898), 46. Fechado en Barcelona el 25 de julio de 1898.

137 Felip Cortiella, *El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo*, 10.

138 *Ibid.*, 4.

VIII

Cultura libertaria

En la *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*, Díaz del Moral da una espléndida definición del obrero consciente: «Leían y se educaban con apasionado entusiasmo.» «Aun ahora», completa Brenan, «cuando se pregunta a los habitantes de Casas Viejas sobre los antiguos militantes, se oyen frases como 'estaban siempre leyendo algo, siempre discutiendo. Su mayor placer era escribir artículos para la prensa anarquista en un lenguaje elocuente y apasionado'».[1]

Estas palabras revelan la importancia que los libertarios daban a la educación y a la cultura. Nunca, ningún movimiento, otorgó a la cultura tanto valor como los anarquistas. En *Acracia* se declara que por ella «las inteligencias y las voluntades dispersas se unen y conciertan en un pensamiento y una acción común y se forma esa entidad poderosa; el pueblo consciente».[2]

Para los anarquistas, la redención de los trabajadores debía ser obra de ellos mismos. Por medio de la educación estaba al alcance de su mano, pues el progreso, no era mecánico ni determinista, sino producto de la voluntad y la actividad humanas. Sólo dependía de que el proletario se instruyese y así adquiriera conciencia de sus merecimientos, de sus potencialidades y derechos. Que el talento no es privilegio de los ricos, lo probaban los siguientes datos según *La Protesta* de Valladolid: que «El pontífico Adriano IV fue hijo de un mendigo», «que Pío V guardó cerdos en su infancia», «que el emperador de Marruecos Abel Moumen fue hijo de un alfarero», «que Pizarro, el conquistador de Perú era expósito, y Pedro, el fabulista, el hijo de un pobre esclavo».[3]

Tales datos ratifican su creencia en el libre albedrío y su fe en el poder de la inteligencia y sensibilidad humanas. La voluntad de conciencia era motor de la historia, y diferenciaban tajantemente el fatalismo del determinismo social, que necesitaban para eximir de

1 Brenan, *Op. cit.*, 85.
2 *Acracia*, 1, núm. 1 (enero 1886), 2.
3 «El talento», *La Protesta* (Valladolid), 1, núm. 6 (9 septiembre 1899), 1.

responsabilidad a los delincuentes. «El hombre fuerte no ha de ser un producto del medio, sino antes el medio producto suyo, que es lo que alguien ha llamado determinar su propio determinismo.»[4]

Se puede encontrar en forma novelada una relación del compromiso que el proletariado militante tenía con la cultura en las páginas de *Justo Vives*.[5] Aun en las circunstancias más adversas, el obrero consciente continuaba leyendo, instruyéndose, intercambiando ideas. Después de ser llevados a la cárcel, y de pasar varios días en total incomunicación, Justo Vives y sus compañeros libertarios, se reunieron para adoptar una línea de acción. Se prohibió por unanimidad espontánea el juego, no sólo de interés sino de mero pasatiempo. Sólo la lectura y la escritura servirían de ocupación en prisión, y aun la escritura «había de hacerse en común, para que con el trabajo de uno, que podía alternarse por turno, pudieran ejercitar su entendimiento todos». La principal ocupación sería la conversación y la controversia, y «para que ésta aprovechara a todas las inteligencias, se designaría a un compañero de orden que dirigiera las discusiones». Se haría un extracto de ellas, y en caso de aprobación se condensarían en un manifiesto.

Este régimen, explica Lorenzo, no fue obra de una inteligencia predominante, sino que se formó de proposiciones sueltas de todos, era producto de prácticas societarias que por la costumbre habían formado ya en los individuos «la segunda naturaleza». En esa asamblea cotidiana se leía la prensa obrera y la burguesa, y de ésta se hacía crítica de los artículos dedicados a la cuestión social. La discusión sobre estos temas dio lugar a una serie de artículos redactados por los presos bajo el nombre «El 1.º de mayo y la Burguesía», que vio la luz en el periódico *El Trabajador*.

Se leían además las obras más notables de movimiento obrero, y éstas eran juzgadas, comentadas y criticadas. Se alternaba la lectura sociológica con la puramente literaria, filosófica y recreativa, «figuraron en el catálogo las obras más distinguidas del repertorio moderno, siendo de notar que se traducían de viva voz las obras francesas, inglesas, alemanas, portuguesas e italianas, que 'pasaron también por el alambique del juicio de aquella asamblea de pensadores proletarios, capaces de admirar y comprender las maravillas del ingenio, la profundidad de la observación, la elevación de los pensamientos,

4 A. Herrero, *Buena Semilla*, núm. 24, cit. Álvarez Junco, *Op. cit.*, 109.
5 Anselmo Lorenzo, *Justo Vives*, 70-75.

a la par que las galanuras del lenguaje, con que primorosamente tantas bellezas se hallaban expresadas'».

Se hizo más aun, los compañeros que con motivo de su oficio o aficiones habían adquirido algún conocimiento especial, daban una serie de conferencias, donde, «con ingenua sencillez, sin afectación de ninguna clase y con la mayor o menor facilidad de palabra que cada cual poseía, se trataron diversos temas»; un joven impresor expuso un curso completo de gramática, un pintor dio nociones generales de dibujo y colorido, un tintorero trató sobre química, un albañil dio interesantes noticias sobre la historia de la habitación humana, Justo Vives disertó sobre las cualidades de las diferentes maderas, su geografía y aplicaciones, y otros varios expusieron diferentes asuntos asaz instructivos, no faltando quien amenizase alguna velada con imaginativos cuentos y narraciones en los que «la asamblea se entusiasmaba con los hechos notables de algún trabajador, sufría con sus sufrimientos, se indignaba por la avaricia de algún burgués y reía con las chabacanadas de algún cursi sietemesino de esos que consumen en sus vicios y ridiculeces lo que sus padres atesoraron por la explotación».

La cultura libertaria actúa en ese presidio como catalizador para cristalizar un microcosmo libertario. En aquella tensión intelectual «los ignorantes se ilustraban, los débiles se fortalecían y todos adquirían nuevo vigor y mayores bríos para dedicarse al trabajo redentor que ha de apresurar el advenimiento de la suspirada revolución social». Adquirían así fuerzas para esperar el momento de su libertad, y asimismo, sus familiares, al verlos hasta relativamente felices se habían tranquilizado. En esta forma, aun la desgracia sirvió a la causa, había desunión y aun antagonismo entre las diversas colectividades obreras antes de la persecución, después, lograron entenderse y respetarse mutuamente, mientras la masa de trabajadores se solidarizaba para ayudarlos.

Los anarquistas eran firmes creyentes en la educación. El obrero consciente se ponía inmediatamente a instruirse. Creían firmemente que lo único que impedía a otros pensar como ellos era la falta de educación. Por ello, atribuían gran importancia a las escuelas y generalmente ponían una en su centro. Azorín, en *Anarquistas literarios*, vinculando el anarquismo racionalista con Platón, Carlos III, Macanaz, el Papa Gregorio el Magno, Lope de Vega, y otros, predicaba «el triunfo de las nuevas ideas» y exhortaba: «Defiéndase la instrucción. Haga la iniciativa particular lo que el Estado no hace. Fúndense instituciones para la enseñanza, ábranse laboratorios donde

puedan estudiarse laboratorios científicos; créense escuelas donde el obrero aprenda a ser hombre y hacer efectivos sus derechos.»[6]

La educación empezaba desde la niñez. Modelo de las escuelas anarquistas era la Escuela Moderna, fundada y dirigida por Francisco Ferrer y Guardia,[7] «iniciador de la educación y la instrucción sin mistificaciones ni resabios místico-convencionales o patrióticos», según se complace en pregonar Anselmo Lorenzo.[8] Se rechazaba allí todo dogma o sistema, moldes que reducen la vitalidad a las estrecheces de una sociedad transitoria que aspira a definitiva; rémoras que opone el pasado a los avances francos y decididos hacia el porvenir. La enseñanza la constituían las «soluciones comprobadas por los hechos, teorías aceptadas por la razón y verdades confirmadas por la evidencia».

La Escuela tenía catorce sucursales en Barcelona, y treinta y cuatro en provincia. Entre sus textos se contaban *Las aventuras de Nono* de Jean Grave, *León Martín*, de Carlos Malato, *Resumen de la Historia de España* por Nicolás Estévanez, *Geografía física* por Odón del Buen, con prefacio de Eliseo Reclus, *Historia universal* por Clementina Jacquinet. En libros como *Nociones del idioma francés*, figuraban como temas y ejercicios, trozos cuidados de Reclus, Malato, Gorki, Proudhon, Zola, Kropotkin, Tolstoi.

En la *Cartilla filológica*, primer libro de lectura, se ridiculizaban las condecoraciones, medallas, insignias y escapularios, se enseñaba a los niños las teorías evolucionistas. Se presentaba la palabra Dios como la idea de un ser fantástico. *Las aventuras de Nono*, segundo libro de lectura, proponía como realizable la utopía anarquista. El tercer libro de lectura *Patriotismo y colonización*, presentaba en la cubierta un globo terráqueo con las palabras «¿Cuál es la patria del pobre?». En la *Historia universal* de Jacquinet, se llama al comercio, explotación del hombre por el capital, se ataca al cristianismo, «Veremos siempre al cristianismo, en el curso de la historia, frente a frente del progreso para obstruir su camino; negación de la ciencia, porque desmiente al dogma; apoyo firmísimo del absolutismo, de la desigualdad de las clases sociales; opresor de la conciencia humana

6 Esta obra fue publicada en 1895.

7 El esfuerzo pedagógico de los anarquistas es bien conocido. Véase, por ejemplo, Clara Lida, «Educación anarquista en la España del ochocientos», *Revista de Occidente*, 97 (1971), 33-47. La figura principal en este campo es Francisco Ferrer. Véase de él, *La Escuela Moderna* (Madrid, 1976), 1.ª edición (Barcelona 1910?).

8 Dedicatoria en el libro de Lorenzo, *Vía libre* (Barcelona, 1901).

en el tornillo de su falsa moral; estandarte odioso, a cuya sombra se han cometido todos los crímenes; vámpiro siempre sediento de sangre, al que se han sacrificado millones de víctimas».[9]

Podemos ver con cierto detalle la temática y estilo de la novela *León Martín o la miseria, sus causas y sus remedios* de Carlos Malato, utilizada como libro de lectura y comentada elogiosamente por Anselmo Lorenzo, como una de las obras maestras de la literatura libertaria. El argumento es como sigue. León Martín, un pobre niño campesino de nueve años, hace preguntas que revelan su mente despierta. Sus padres no saben qué contestarle, ¿Qué pueden decir aquellos pobres trabajadores, envejecidos prematuramente y embrutecidos por el fanatismo inspirado por el cura, y la explotación ejercida por el tendero y el propietario de las tierras? ¿Qué pueden responder a preguntas como «Papá, ¿por qué hay pobres y ricos? ¿Crees tú que todo lo que dice el cura es verdad?». El miedo más aun que la ignorancia, les hace responder, «¡No digas eso! ¡No hables esas cosas!».

Más tarde, sin embargo, se presenta en el camino de León Martín, sirviendo de mentor, el pintor Estanislao, joven instruído y avezado a luchas terribles contra la familia de propietarios Manoff. Desde entonces, las preguntas y las respuestas se suceden con fuego, como «golpes de férreo eslabón contra un trozo de pedernal». Y a través de ellas, los asuntos relevantes a ideas emancipadoras, se exponen con claridad y sin pretensión. Como indica Anselmo Lorenzo, el mérito de la obra está precisamente en el hecho de que cada lector es un León Martín, que quiere saber y pregunta y en vez de obtener «la respuesta miedosa de los padres, la necia del presuntuoso, la burlona del escéptico, la prudente del cuco, la dogmática del creyente o la brutal del autoritario», recibe la del sentido común.[10]

La construcción de esta novela es, tanto como su temática, muy reveladora. A base de diálogos, de preguntas y respuestas, que van llevando a uno de los interlocutores y con él al lector, a la conclusión lógica que encierra siempre enseñanzas ideológicas. Esta forma de escribir es constante en la literatura ácrata. *La Revista Blanca*, publicaba en sus páginas una serie de «Diálogos doctrinales» que aclaraban, en forma anecdótica, los postulados esenciales del ideario

9 (Barcelona, 1903), 14.

10 (Barcelona, 1905.) Véase Anselmo Lorenzo, «León Martín o la miseria, sus causas, sus remedios, por Carlos Malato», *La Revista Blanca*, 7, núm. 159 (1 febrero 1905), 447-8.

ácrata. Así iría también el lector adquiriendo las bases de la cultura libertaria.[11]

De igual manera están construidos los diálogos de Sánchez Rosa, dirigidos a trabajadores del campo,[12] y el famoso *Botón de fuego* a que nos hemos referido se desarrolla, como catecismo que es, a base de preguntas y respuestas doctrinales.

Esta técnica, íntimamente ligada a la asociación de ideas, permite que una idea promueva otra directamente en conexión con la original. En otras palabras, se fija una aseveración en la mente de una persona y se continúa desarrollando hasta llegar a un postulado doctrinal determinado.

Para los anarquistas, la educación no se restringía a la niñez. Importantes en la vida ácrata eran conferencias, y cursos de todo tipo para obreros. La sed de saber era enorme y abarcaba a todos los campos de la cultura y la ciencia. En centros anarquistas se daban clases nocturnas de sociología, biología o gramática. Se fomentaba el cultivo de la literatura. Eran importantes actividades libertarias las veladas literarias donde se leían poemas, ensayos; novelas escritas por compañeros. De estos acontecimientos daban noticias los periódicos libertarios, y así sabemos, por ejemplo de una velada literaria en el teatro Jovellanos de Gijón a beneficio de la Sociedad de Carreteros donde fue leído por su autor un poema en bable.[13] En la del 18 de marzo de 1886 en el teatro Rivas de Barcelona, en conmemoración de la comuna, se leyó entre estruendosos aplausos del público, el poema de Llunas *La Revolución*.[14]

Entre las actividades culturales más significativas de los libertarios está la celebración de los dos certámenes socialistas,[15] llevados a cabo justamente para despertar entre las masas la afición por la cultura. En el discurso de apertura del Primer Certamen habló Llunas, una figura interesante en el movimiento cultural obrerista;[16]

11 A. Cruz. «Cuestión palpitante» (conclusión), *Ibíd.*, 6, núm. 71 (1 junio 1901), 735.

12 Véase de este autor *En el campo. Diálogo* (Sevilla, 1911), 20 páginas, se vendía a diez céntimos; *Las dos fuerzas. Reacción y Progreso. Diálogo*, 32 páginas, 3.ª edición (Sevilla, 1910); *La Idea anarquista* (La Línea, 1903), editado por la Biblioteca El Despertar del Terruño, 35 páginas; *El obrero sindicalista y su patrono* (Sevilla, 1911), diálogo, 16 páginas, 10 céntimos.

13 *Solidaridad Obrera* (Gijón), 2, núm. 15 (30 abril 1910), 4.

14 *Acracia*, suplemento al número 5 (18 marzo 1886).

15 Véase Diego Abad de Santillán, *Op. cit.*, 380-83.

16 Sobre esta figura véase Termes, Josep, *Anarquismo y sindicalismo en España. La Primera Internacional (1864-1881)* (Esplugues de Llobregat-Barcelona,

director del Ateneo Catalán de la Clase Obrera (1872-3), periodista y poeta, director de *La Tramontana* y fundador de la biblioteca de este nombre. En ese discurso exponía un programa cultural basado en la cuestión social, cuyo estudio «no pertenece a una clase, no pertenece a un partit, ni tampoch es lo problema de un poble, provincia, ni nació; no tal: es un problema que afecta a tota la humanidad».

La importancia de estos dos acontecimientos nos hace detenernos para reseñarlos, aunque sea brevemente. El primero de estos certámenes, tuvo lugar en Reus en 14 de julio de 1885 y fue organizado por el Centro de Amigos de Reus. Esa entidad explicó: «Hasta ahora, las corporaciones no obreras han venido realizando certámenes literarios, científicos o artísticos, que si bien pueden contribuir a la cultura del país, no tienen un fin trascendental como el de remover las cuestiones económicas, para tratarlas científica y filosóficamente en concurso público.» De ahí la idea de ese certamen que hacía un llamado a todos los obreros y a cuantos por su emancipación trabajan. Presentaron temas entre otras entidades, el propio Centro de Amigos, el Consejo Local de las Sociedades Obreras de Igualada, el Ateneo Obrero de Sabadell, el Consejo Local y la Sección Varia de Barcelona y la Redacción de *El Cosmopolita* de Valladolid. Entre los ensayos presentados están, «Organización y aspiraciones de la Federación de Trabajadores de la Región Española» de José Llunas; «La bandera del socialismo en manos de la mujer», por Luis Carreras; «Ateísmo, anarquía y colectivismo» por Fernando Tárrida del Mármol, y otros. El Centro de Amigos publicó después los mejores trabajos en un volumen de 573 páginas que apareció en Reus en 1885, con el título *Primer Certamen Socialista*. La segunda edición se imprimió en 1887.

El Segundo Certamen Socialista superó en importancia al primero. Se verificó en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona en noviembre de 1889. Fue organizado por el grupo «Once de Noviembre», y realizado en conmemoración a los Mártires de Chicago. Al anunciar este acontecimiento, *El Productor* menciona[17] el pasado certamen de Reus, y considera que en vista de que se manifiesta en el proletariado el vivo deseo de resolver los problemas sociales, para ello un arma magnífica es la educación del proletariado. Este ya está advertido que no debe fiar en nadie más que en sí mismo para la obra de su

1972) Joaquim Molas, *Poesía catalana de la Restauración* (Barcelona, 1966), publica unos fragmentos de su poema *La Revolució* (1888), y una biografía.

17 *El Productor*, 3, núm. 156 (9 agosto 1889), 1.

verdadera libertad. Para llegar a esa inteligencia común indispensable para inclinar el fiel de la balanza, se multiplican periódicos y folletos, veladas, conferencias, meetings y asambleas. Así se justifican también esos certámenes, que representan la manifestación de la cultura intelectual del proletariado. Se hace un llamado a «todos los seres de buena voluntad», en las filas de la miseria o en las de la opulencia, sean trabajadores de los llamados manuales o de los designados como obreros de la inteligencia, para tomar parte en ese acontecimiento.

En una descripción posterior del acto se lee: «Para los partidos políticos son ya demasiado grandes los locales pequeños; para los anarquistas resultó pequeño el local más espacioso de Barcelona, el gran Salón de Bellas Artes. Caben en él unas ocho mil personas y dos mil más en las galerías... Teniendo en cuenta que galerías y salón estuvieron constantemente llenos y que la concurrencia iba renovándose constantemente, podemos asegurar que fueron más de veinte mil las personas que vinieron a honrar a los Mártires de Chicago y a dar realce con su presencia y su entusiasmo al acto de la revolución intelectual que se estaba celebrando.»[18] Treinta y ocho años después del certamen, Adrián del Valle que asistió al acto recordó: «El inmenso salón estuvo constantemente atestado de gente, que, en parte se renovaba sin cesar. El local estaba artísticamente adornado, figurando de manera prominente las enseñas de distintos gremios y sociedades obreras. De distintos pueblos vinieron nutridas representaciones.»[19]

Había ciertos temas propuestos por determinados grupos, por ejemplo, el grupo «Avant» de Barcelona, propuso «Anarquía, su origen, progreso, evoluciones, definiciones e importancia actual y futura de este principio social». El premio al ganador en este tema sería un «cuadro de rico y esmaltado marco con un artístico grupo de los retratos de los Mártires de Chicago». El Ateneo Obrero de Tarrasa propuso un tema para un relato novelesco, «El siglo de oro, Novelita filosófica o cuadro imaginativo descriptivo de costumbres en plena anarquía o en la sociedad del porvenir». Tenía un premio de cien pesetas y fue ganado por Ricardo Mella con su obra «La Nueva Utopía». También, para dar cuenta de este acontecimiento, se publicó en Barcelona en 1889 un volumen de 400 páginas, *¡Honor a los Mártires de Chicago! Segundo Certamen Socialista.*

18 Cit. por Diego Abad de Santillán, *Op. cit.*, 383.

19 Adrián del Valle, «Evocando al pasado (1886-1892), *La Revista Blanca* (15 julio, 15 septiembre 1927), cit. por Diego Abad de Santillán, *Op. cit.*, 383.

El esfuerzo cultural anarquista se ve reflejado en una prodigiosa actividad editorial. Esta fue realmente asombrosa. En los últimos años se ha estudiado el fenómeno de la publicación de folletines y novelas por entregas; queda sin embargo por estudiar con detalle el fenómeno de las publicaciones obreras. Son incontables los folletos publicados por los libertarios. Todos los días, comenta la Iglesia, se registraba la aparición de alguno nuevo.[20] Su contenido solía consistir en capítulos sueltos o extractos de las obras clásicas del anarquismo, monografías, conferencias o trabajos aparecidos en periódicos. Su tirada era casi siempre considerable, llegando a ser hasta de 10.000 ejemplares, y alcanzando algunos hasta 130 ediciones. De *La Conquista del Pan*, por ejemplo, se vendieron en los primeros años del siglo unos 50.000 ejemplares. El precio de estos folletos era siempre reducidísimo, estrictamente el del coste, a fin de facilitar su difusión, y oscilaba entre 5 y 25 céntimos.

Se editaban además libros, generalmente ideológicos, pero asimismo gran cantidad de obras científicas; Haeckel, Darwin, Buchner, Reclus... Vivo interés había también en las obras basadas en la historia. *Las ruinas de Palmyra*, de Volney, fue un favorito de los anarquistas, de él dijo Anselmo Lorenzo, «Con esto (la lectura de un tratado de astronomía que propugnaba la pluralidad de los mundos) se me evaporó mi cristianismo; cuando después leí *Las ruinas de Palmyra* y otras obras de ilustración y propaganda, no hallé más que confirmación a mis pensamientos». Brenan constata que las ediciones de este libro llegaban a 50.000.[21]

Pero la nómina de publicaciones ácratas no se restringía a estos temas, puesto que el esfuerzo cultural libertario no se basaba únicamente en el ideológico. Por tanto, la nómina de sus publicaciones indicaba su flexibilidad y amplio campo de esfera, y abundaba allí el material literario.

La reverencia a la cultura, en general, explica la heterogeneidad del material bibliográfico anarquista. Ramiro de Maeztu recordaba sus trabajos como lector en una fábrica de tabacos de La Habana. En ese ambiente, permeado de anarquismo, se puede encontrar una

20 La Iglesia, *Caracteres del anarquismo en la actualidad*, 207. Véase también de Nettlau, *Bibliography de l'Anarchie*, y Renée Lamberet, *Op. cit.*

21 Cit. por Luis Monguió, «Una biblioteca obrera madrileña en 1912-1913», *Bulletin Hispanique*, 77, núms. 1-2 (1975), 161-2. Véanse también Carmen Aldecoa, «Herramientas y letras», *Del sentir y pensar* (México, 1957), 130, y el prólogo a Joan Lluís Marfany a Robert Robert, *La Barcelona del Vint-Cents* (Barcelona, 1965).

buena descripción de ese eclecticismo. Mientras los obreros torcían los cigarros en un salón de atmósfera asfixiante, el cronista les leía durante cuatro horas diarias, a veces libros de propaganda social, a veces dramas, a veces novelas, a veces obras de filosofía y vulgarización científica. Generalmente, los libros que se había de leer eran elegidos por un comité de lectura, porque los tabaqueros, no los patronos, pagaban directamente al lector lo que querían; unos, cinco centavos, otros un peso, al cobrar los jornales los miércoles y los sábados. Y así el cronista recuerda haber leído obras de Galdós, de D'Annunzio, de Kipling, de Schopenhauer, de Kropotkin, de Marx, de Sudermann. Un día, apenas comenzada la lectura, observó que algunos oyentes dejaban el trabajo para escuchar mejor,

> y a los pocos minutos no volvió a oírse ni el chasquido de las chavetas al recortar las puntas del tabaco. En las dos horas que duró la lectura no se oyó ni una tos, ni un crujido... Era en La Habana, en pleno trópico y el público se componía de negros, de mulatos, de criollos, de españoles; muchos no sabían ni leer siquiera; otros eran fiñigos. ¿Qué obra podía emocionar tan intensamente a aquellos hombres? *Hedda Gabler*, el maravilloso drama de Ibsen... Nunca disfrutó Ibsen en Cristianía de un público más devoto y recogido.[22]

Descollaban entre las obras publicadas por los libertarios, las de Tolstoi, Ibsen, Mirbeau, Zola, Balzac, Sue, con obras como *El judío errante* con la que iniciaron su conciencia revolucionaria Anselmo Lorenzo y Fermín Salvochea según confesión propia.[23] Estos escritores se agrupaban desde un punto de vista muy genérico, en el que entraba todo aquello que sonase a rebeldía, a denuncia. No importaba mucho la ideología del autor si en algún momento había escrito a favor de la clase oprimida.

Los folletos y libros anarquistas formaban parte muchas veces de importantes bibliotecas libertarias. Entre éstas destacan la de La Escuela Moderna, La Tramontana, El Productor. Eran también importantes la Biblioteca de Enseñanza Popular, la Biblioteca Contemporánea, la Biblioteca Libros Rojos, y las que sacaban ciertas editoriales como Semepere de Valencia, que aunque no estrictamente anarquista, vendía mucho entre las filas de proletariado libertario

22 Ramiro de Maeztu, «Juan José en Londres», *Autobiografía* (Madrid, 1962), 59-60.

23 J. Álvarez Junco, *Op. cit.*, 77.

las ediciones que hacía, a peseta el tomo, de obras de Proudhon, Reclus, Kropotkin, Mella, Dide, Flaubert, Ruskin, y otros.[24]

Una bonita y popular biblioteca era Los Pequeños Grandes libros, pequeños tomitos que se vendían a un precio que oscilaba entre 35 y 65 céntimos. Podemos transcribir una pequeña lista de sus primeras publicaciones, a modo de ejemplificación.

1. P. Kropotkin, *Un siglo de espera.*
2. E. Reclus, *El porvenir de nuestros hijos.*
3. M. Bakunin, *El patriotismo.*
4. C. Malato, *Antes del momento.*
5. J. Guesde, *La ley de los salarios.*

6-7. H. Spencer, *Demasiadas leyes.*

8. J. Grave, *Educación burguesa y educación libertaria.*
9. Schopenhauer, *Los dolores del mundo.*

10-11. L. Tolstoi, *Lo que yo pienso de la guerra (¡Despertad!).*

12. E. Malatesta, *La anarquía.*
13. E. Renan, *El liberalismo clerical.*

14-15. Luisa Michel, *La Comuna.*

16-17. P. Kropotkin, *Los tiempos nuevos.*

18. E. Engels, *Socialismo utópico y socialismo científico.*
19. E. Littré, *El árbol del bien y del mal. La idea de justicia.*

21-22. Carlos Darwin, *Las facultades mentales en los hombres y los animales.*

23-24. E. Zola, *Estudios críticos.*

25-26. Flammarion, *Un viaje por los cielos.*

27-28. P. Lafargue, *El derecho a la pereza.*

29-32. J. Novicow, *El porvenir de la raza blanca.*

33. E. Vandervelde, *El socialismo agrícola.*
34. Samuel Smiles, *La disciplina de la experiencia.*

35-36. Ernesto Haeckel, *Maravillas de la vida.*

37. E. Malatesta, *Entre campesinos.*
38. Max Nordau, *Crítica contemporánea.*

39-40. Augusto Bebel, *Socialización de la sociedad.*

41-44. Carlos Albert, *El amor libre.*

45-46. Tolstoi, *Nuevas orientaciones.*

47-48. Jauro y Lafargue, *El concepto de la historia.*

24 Es imposible aquí la reproducción de la lista de publicaciones de Sempere. A una peseta el tomo se vendían obras de Michelet, Ruskin, Flaubert, Ibsen, Hamon, D'Annunzio, Blasco Ibáñez, Diderot, Bracco, Heine, Hugo, Nordau, Merimée, Tchekhov, Tolstoi, Zola.

49-50. Proudhon, *Psicología de la revolución.*
51-52. Kropotkin, *El Estado.*
53-54. Macterlinck, *La justicia.*
55-56. Nietzsche, *Opiniones (para todos y para nadie).*
57-58. P. Sala, *La Revolución Intelectual.*
59. P. Kropotkin, *La moral anarquista.*
60. Pedro Gori, *La anarquía ante los tribunales.*
61. E. Malatesta, *En el café.*
62-63. J. Grave, *La sociedad del porvenir.*
64-65. G. Hervé, *La humanidad futura.*
66-67. Albert Richard, *Manual del socialista.*
70. C. Malato, *Desenvolvimiento de la humanidad.*
71-72. P. Lafargue, *Porque cree en Dios la burguesía.*
73-74. A. Hamon, *La revolución a través de los siglos.*
75-76. A. R. Zúñiga, *El apostolado de la mentira.*

Otra interesante colección la formaba la Biblioteca Roja; pequeños tomitos con portada en papel rojo. Su orientación correspondía al «desenvolvimiento creciente y la transformación radical que en estos últimos diez lustros han experimentado las ciencias de la religión, de la sociología y de la naturaleza».[25] Se publicaban allí además de las obligatorias obras del anarquismo internacional, títulos de Garofalo, Ferrero, Mantegazza, Darwin, Beccaria, Vogt, Sergi.

La publicación de estos libros y folletos era acompañada por una fuerte campaña publicitaria en los periódicos. *La Voz del Obrero* de Villafranca del Panadés anuncia en 1909[26] la aparición de la Biblioteca Ideal en los siguientes términos: «Con este título acaba de fundarse en Madrid una biblioteca dirigida y fundada por Soledad Gustavo y Federico Urales. La nueva Biblioteca pone de momento en circulación los siguientes volúmenes: *Siluetas ácratas*, por Salvador y Ramón, 1,50 pesetas; *Oriente 1953 (novela del porvenir)*, por Ortiz de Piñedo, 2 pesetas.» A una peseta vendía los siguientes tomos: *Pensamientos por un moderno, San Agustín; El mundo nuevo*, de Luisa Michel; *La ruina del mundo antiguo*, por Sorel; *Sembrando Flores*, de Urales; *El porvenir de los sindicatos obreros*, de Sorel; *El abate Julio*, de Mirabeau; *Reforma y revolución social*, de Labriola; *La moral del cura*, de Prazcourt; *Los hijos del amor*, novela de Urales. Anunciaba la próxima publicación de *La diosa de la vida*, novela «de

25 Véase la contraportada de L. Arreat, *De frente al ateísmo* (Barcelona, 1908).

26 2, núm. 9 (14 febrero 1909), 4.

grandes sentimientos sociales», traducida por Soledad Gustavo, y *El último quijote*, de Federico Urales, «en la que se narran las peripecias y persecuciones que sufre un Quijote en nuestros días».

La Novela Universal era una biblioteca exclusivamente literaria, publicada en Valencia, y de la cual tenemos noticias a través de *La Voz del Cantero*.[27] Muy literaria era también la Biblioteca Juventud Libertaria, de La Coruña,[28] con obras como *Canciones libertarias, Héroe ignorado* (monólogo), *Cancionero revolucionario, Leyendas de la humildad*. Ninguna de estas obras lleva nombre de autor y todas se vendían a diez céntimos. Los editores de *El Porvenir del Obrero* de Mahón,[29] iniciaron también una Biblioteca de Divulgación donde pretendían dar a conocer lo mejor de la literatura revolucionaria anarquista. Iniciaron su serie con *Dinamita cerebral*, «los cuentos anarquistas más famosos, un volumen en 8.ª y cubierta a tres tintas». Había allí cuentos de Domela Niewenhuis, Gorki, Lorenzo, Malato, Ricardo Mella, Mirbeau, Prat, Vernet, y otros.

Los anuncios de estas obras indicaban las características de la publicación, su interés social y su accesibilidad por su bajo precio. Así *La Revista Social*[30] anuncia la venta de *La agricultura prisionera*, folleto en verso escrito en la prisión por la compañera Isabel Luna, «precio del folleto 10 céntimos, 25 ejemplares dos pesetas, pedidos a *La Revista Social* y a *La Autonomía* de Sevilla». *Bandera Social*[31] anuncia un hermoso libro ilustrado: *A los hijos del pueblo*, «versos socialistas por F. Salazar y Tomás Camacho con un prólogo de Ernesto Álvarez y una carta de Alejandro Sawa. Volumen de 96 páginas con cuatro hermosas láminas a color y una cubierta a dos tintas.

27 «Bibliografía», *La Voz del Cantero*, 7, núm. 103 (3 marzo 1906), 4. En la Biblioteca El Productor, 1905, se anuncia, P. Alexis, Bonafoux y Blasco Ibáñez, *Emilio Zola, su vida y sus obras;* D'Annunzio, *Episcopo y compañía;* Balzac, *Lucha eterna;* Bjernson, *El rey;* Blasco Ibáñez, *La catedral, El intruso y La hodega;* F. Cortiella, *Llanto del alba, Dolora, El teatro y el arte dramático, Els mals Pastors* (trad. de la obra de Mirbeau); Flammarion, *Un viaje por los cielos,* Flaubert, *Por los campos y playas;* Anatole France, *La cortesana de Alejandría;* T. Gautier, *Un viaje por España,* E. de Concourt, *La ramera Elisa;* Gorki e Ibsen varias obras, Maupassant, *El horla* (sic), *La mancebía;* Maeterlinck, *El tesoro de los humildes;* Marlowe, *Fausto;* Merykoski, *La muerte de los dioses, La resurrección de los dioses;* varias obras de Mirbeau; Petronio, *El satiricón;* Sévérine, *Páginas rojas;* Shakespeare, *Hamlet, Otelo, La fierecilla domada;* varias obras de Strindberg, Sudermann, Tolstoi, Voltaire, Zola.

28 Véase *Germinal* (La Coruña), 2, núm. 21 (10 junio 1905), 4.

29 Anunciada en *El Libertario* (Gijón) (1 marzo 1913), 3.

30 *Revista Social*, 3, núm. 118 (6 septiembre 1883), 4.

31 *Bandera Social*, 2, núm. 73 (13 agosto 1886), 3.

Precio una peseta, a los suscriptores 75 céntimos». Otros se vendían a más bajo precio si se compraban en cantidades apreciables: *Esclavitud Moderna*, de la Biblioteca La Voz del Cantero; «un ejemplar cinco céntimos; paquetes de cien, 3,50 ptas. *Trabajador no votes: Soldado no mates*, cien ejemplares, 7 ptas.; un ejemplar, 10 céntimos. *La anarquía es inevitable*, cien ejemplares, 3,50; un ejemplar, 5 céntimos. *Rebeldías cantadas*, 25 céntimos». Otros se repartían gratis. *El desafío ante la higiene*, de J. García del Moral, se anunciaba en *Germinal* de La Coruña; «Se reparte gratis y forma un folletito muy elegante».[32]

En el esfuerzo de difusión cultural anarquista tienen un papel destacado las revistas. Debemos por ello mencionar aunque sea brevemente las cuatro principales: *Acracia*, *Natura*, *Ciencia Social* y *La Revista Blanca*. *Acracia*, fue iniciada en 1886 y se mantuvo hasta junio de 1888; un total de treinta números donde aparecieron importantes trabajos de Pellicer Paraire (Pellico), y Ricardo Mella. La palabra «Acracia» que sirvió de nombre a la revista fue ideada por Farga Pellicer, convencido, según E. Canibell, de que para la mayoría de la gente «anarquía» era sinónimo de desorden y caos.

Ciencia Social apareció en Barcelona en octubre de 1895. Era publicación mensual, en tamaño 4.°, papel satinado y de esmerada impresión. En su portada aparecía el nombre orlado con los nombres de Proudhon, Courbet, Darwin, Marx, Bakunin. Se subtitulaba «Revista de Sociología, Artes y Letras» y contaba entre sus colaboradores a Anselmo Lorenzo, Pedro Corominas, Pompeyo Gener, Ricardo Mella (firma Raúl). En su primer número *Ciencia Social* saluda al público, dirigiéndose «a cuantos aman la verdad, a los que trabajan por la emancipación de los desheredados, a los que luchan por la desvinculación de todos los privilegiados, a los que preparan la participación equitativa de todos en el patrimonio universal, a los que sufren por la conquista de esos ideales».

Un grupo de anarquistas españoles fundó en Buenos Aires una revista idéntica a *Ciencia Social* y de igual nombre. José Estruch, en carta a Cortiella desde Buenos Aires, le participa que la revista fue creada para hacer proselitismo entre los obreros, y le explica por qué ha tomado como modelo la publicación española.[33]

32 *Germinal* (La Coruña), 2, núm. 25 (26 agosto 1905), 3.

33 Carta fechada en Buenos Aires el 4 de marzo de 1897. Más tarde, escribiendo con el nombre de J. E. Martí, le remite un número de *Ciencia Social* de Buenos Aires, le pide su colaboración para esa empresa, carta del 4 de abril de 1898, manuscritos Cortiella, Biblioteca Catalunya.

Natura era una revista quincenal en la que se concentró la vida intelectual del anarquismo. Su primer número es del 1 de octubre de 1903; vivió hasta 1905. Contó con la asidua colaboración de Mella, Clementina Jacquinet, primera directora de la Escuela Moderna, Anselmo Lorenzo, Donato Lubén. En «Nuestros propósitos», en ese primer número se declara que hay un deseo de «dar a manos llenas y repartir con la multitud desconocida la fuerza mental que abunda». Se considera que no debe haber una patria material ni una mental, pues el horizonte del saber humano es ilimitado:

> Vamos tras la generalización de todos los goces. Ciencia y Arte están allá; en la cumbre de las más elevadas aspiraciones. Queremos para los hombres, para todos los hombres, la existencia plena en la posición de los más puros placeres de la afectividad y de la mentalidad. Y porque lo queremos y porque concurren a su conquista todas las sensaciones netamente bellas, rendimos al materialismo de la vida aquella atención, mejor aquella devoción que muchos abusan y conceden por desviaciones tal vez fatales, al más insignificante de los cuadrúpedos o al más repulsivo de los reptiles.

Consideran que debe haber una unidad entre estética y vida: «La más profunda de las ciencias, la más bella de las artes, será aquella que acierte a determinar la sencilla y maravillosa mecánica de la vida social, igualitaria y libre. Y ¡ay del saber que se olvide de nuestros huesos y de esta nuestra carne! ¡Ay de la estética que repugne las funciones de nutrición, despreciadora de vísceras y músculos!» Declaran contundentemente que «No hay aristocracias para la ciencia; no las hay para el arte. Las clases y las castas han muerto precisamente a manos del arte y de la ciencia». Se buscó actualmente la forma de dar a todos saber, a todos belleza, y ello se encuentra en todas partes; libro o periódico, pintura o poesía, tan sólo falta voluntad de realización. Terminan poniendo sus páginas al servicio de tres modos de emancipación humana; económica-social, moral e intelectual, y abriendo su espíritu a «todas las influencias generosas del bienestar general, a todas las conquistas de la inteligencia; a todas las bellezas del arte humano».

La Revista Blanca tuvo una primera época de 1898 a 1905. El primer número salió el 1 de julio de 1898, presentándose como publicación bimensual de Sociología, Ciencias y Artes. Fue fundada por Federico Urales con un cuerpo de redactores heredados de *Ciencia Social*. Fue, sin duda, la revista más importante del anarquismo es-

pañol, merced a la calidad de sus colaboradores, al alcance de sus artículos y editoriales, a la regularidad de su publicación, a su longevidad y tirada que alcanzaba los 8.000 ejemplares.

La idea de publicar una revista que sin nombrarse anarquista defendiese y propagase los ideales libertarios, nació en el espíritu de Federico Urales cuando se dedicó a la defensa de los acusados por la bomba de Cambios Nuevos. Fue llamada así en agradecimiento a *La Revue Blanche* que había prestado una calurosa ayuda a los perseguidos de Montjuich. Con la nueva revista, Urales pudo continuar los esfuerzos que había iniciado en *El Progreso* a favor de esta gente.

La Revista Blanca mantenía a su público al tanto de las actividades artísticas y literarias europeas. Además, preparaba salidas, conferencias y debates públicos, instruía al pueblo y lo educaba. Defendió a Zola, perseguido por su campaña en el proceso Dreyfus; atacaba el militarismo; exhortaba a los obreros a dejar el tabaco y el alcohol; propagaba las ideas de Tolstoi, Ibsen y otros.

En sus páginas están las firmas de Unamuno, Dorado Montero, Jaume Brossa, Pedro Corominas, Jacinto Benavente, Clarín, Anselmo Lorenzo, Teresa Claramunt, Ricardo Mella, Fermín Salvochea y Federico Urales. Federica Montseny[34] destaca dos hechos notables con relación a esta revista; primero que la mayor parte de las personalidades eminentes que allí colaboraban no se molestaban por las notas adicionales que hacía Urales a sus escritos. Segundo, que la mayoría de los lectores de esa revista pertenecían al proletariado culto, eran muchas veces autodidactas, pero habían acumulado una cultura considerable.

En su primera editorial, la revista enuncia un verdadero programa. Constata su misión; en vista de que falta masa verdaderamente «intelectual, capaz de apreciar el producto de las inteligencias que se dedican a la exploración de mundos desconocidos», su fin será educador, pues «Mientras la educación no sea integral, mientras los individuos dispongan de diferentes medios para instruirse, el público será arrastrado por la fuerza intelectual de los mejores dispuestos para crear innovaciones y de los que mejores medios habrán tenido para ponerse al corriente de los adelantos del siglo». La misión será «enseñar con el periódico, con el libro, con el drama y con todas las obras que interesan al corazón del pueblo y a sus ideas».

34 Véase *Els anarquistes educadors del poble. La Revista Blanca (1899-1905)*, prólogo de Federica Montseny (Barcelona, 1977).

Este órgano tuvo una segunda época que empezó el 1 de junio de 1923.

De esta admiración por la cultura y la inteligencia proviene la apertura, durante algunos momentos del anarquismo, de las filas del proletariado militante para admitir allí a los intelectuales. Aun cuando las teorías proudhonianas que influyeron tanto al movimiento ácrata eran mayormente obreristas, en general se puede decir que el anarquismo español no se dejó llevar por consideraciones clasistas en la selección de sus militantes, y veía en todo rebelde un aliado.[35] El «proletariado intelectual» venía a ser un aliado natural, pues estaba, como los trabajadores, sometido a la oferta y la demanda, al mercantilismo burgués y a normas estéticas esclavizantes. Los intelectuales, por su parte, encontrabau similaridad de ideales con los anarquistas en su protesta contra la alienación del trabajo, y el egoísmo imperante en la sociedad burguesa, así como en su exaltación de la libertad, la rebeldía y el individualismo creador. Tal postura cristalizó en un acercamiento entre obreros libertarios y una parte de la juventud artística e intelectual del fin de siglo.

A esa cohesión entre intelectuales y obreros colaboraron diversos factores sociales o históricos. El federalismo había unido los intereses de diversas clases populares, entre ellas las clases obreras y algunos sectores de la burguesía y profesiones liberales. El proceso de Montjuich reunió también en un fin común a anarquistas e intelectuales. Para Mainer, la presencia de ese importante grupo de escritores que concilian su radicalismo estético con un mayor o menor radicalismo social tendría una explicación más mecánica en la peculiar formación de unas nuevas circunstancias en el mercado artístico, y sobre todo en el afianzamiento ya desde las décadas de los ochenta, de una prensa independiente.[36] En general, también puede decirse, que la importancia que los libertarios daban a la difusión de la cultura entre las masas proletarias era una actitud com-

35 La apertura del movimiento se percibe claramente desde tempranos textos. En el Congreso de Zaragoza se aprobó como definición de obrero a «aquel que hace un producto socialmente útil», *El Rebelde* advierte, «No caigas en el defecto de hacer propaganda de clase», y Mella, *Ideario*, 215-6, «La revolución que nosotros preconizamos va más allá del interés de tal o cual clase; y quiere llegar a la liberación completa e integral de la humanidad de todas las esclavitudes políticas, económicas y morales».

36 José Carlos Mainer, «Notas sobre la lectura obrera en España (1890-1930)», en *Teoría y práctica del movimiento obrero en España (1900-1936)*, 175-239.

partida por los jóvenes escritores de aquellos años, tanto noventayochistas como modernistas. Un tema de interesantísima discusión sería el analizar debidamente hasta qué punto, en la España de fin de siglo, el espectro del anarquismo estaba presente en los intentos de reforma espiritual y cultural. Manuel Raventós llega a decir que en la Barcelona de entonces, «tota la literatura está colorida d'anarquisme».[37]

Posiblemente la crisis de esta colaboración intelectual llega durante los años 1905-1910, cuando se da materialmente por disuelto el anarquismo literario. Hasta estas fechas, sin embargo, la estrecha unión del proyecto regeneracionalista educativo, del proyecto estético modernista y del proyecto sociológico resulta evidente. Aun cuando los intelectuales y el anarquismo se separaran luego en direcciones contrarias, su punto de encuentro en esos años pudo haber estado basado en una visión crítica del presente.

Dos de las figuras más representativas de ese fenómeno son Azorín[38] y Pere Corominas,[39] pero no son los únicos. Federico Urales, en «La cuestión social», expresaba su orgullo ante el hecho de la activa colaboración de intelectuales, periodistas, profesores universitarios, autores famosos en la revista por él dirigida y fundada: *La Revista Blanca*. Tal incorporación anunciaba para él la inminencia de la realización revolucionaria.[40] Hubo un momento en que la colaboración de intelectuales españoles en las publicaciones ácratas fue muy abundante. Entre los nombres que aparecen en esas páginas figuran Unamuno, Azorín, Marquina, Urbano González Serrano. Poemas sociales fueron escritos por Dicenta, Marquina, Salvador Rueda, Julio Camba, que antes de ser firma en *ABC* fue colaborador

37 Manuel Raventós, *Assaig sobre alguns episodis històrics del moviment a Barcelona en el segle XIX* (Barcelona, 1925), 139.

38 Véase al respecto, Carlos Blanco Aguinaga, *Juventud del 98* (Madrid, 1970), E. Inman Fox, «Una bibliografía anotada del periodismo de José Martínez Ruiz, 1894-1904», *Revista de Literatura*, núm. 28 (1965), 231-44. *Ibid.*, «José Martínez Ruiz (sobre el anarquismo del futuro Azorín»), *Revista de Occidente*, núm. 36 (1966), 157-174; Jorge Campos, «Hacia un conocimiento de Azorín. Pensamiento y acción de José Martínez Ruiz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-7 (octubre-noviembre 1968), 1-26.

39 Véase Jordi Castellanos, «Aspectes de les relacions entre intellectuals i anarquistes a Catalunya al segle XIX (A propòsit de Pero Coromines)», *Els Marges*, núm. 6 (1976), 7-28. También véase Rafael Pérez de la Dehesa, «Los escritores españoles ante el proceso de Montjuich», *Actas del Congreso de Hispanistas* (México, 1970).

40 Mainer, *Op. cit.*, 192. Véase también de Miguel de Unamuno, «Los obreros en la sociedad», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 4 (12 marzo 1904), 50.

sistemático en la prensa libertaria, como los fueron también Azorín, que aportaba una columna periódicamente a *El Despertar*, y Marquina a *El Porvenir del Obrero*. La frecuencia de esas firmas en los periódicos y revistas anarquistas da validez a las palabras de Federico Urales cuando unía los nombres de Reclus, Kropotkin y Tolstoi a los de Dorado Montero y Giner.

El producto más interesante de esos contactos es *Ciencia Social*, donde se reúnen anarquistas y modernistas. Una cala en esta revista revela una nónima heterogénea de escritores. Al lado de las firmas de Anselmo Lorenzo y Ricardo Mella, están las de Verdes Montenegro, Jaume Brossa, Pompeyo Gener, Unamuno y Corominas. Todas las colaboraciones de Brossa para esta revista giran de una u otra forma en torno al problema de las relaciones entre el intelectual y la lucha obrera. «Nuestras preocupaciones acerca del alcance que vemos en la intrusión de los literatos y artistas en el movimiento social contemporáneo. Paul Adam es un caso más de cierta abdicación en el espíritu de un joven escritor que después de haber conquistado fama, dedicándose a la disección del cuerpo social, cambia de rumbo para obtener la aquiescencia de los oportunistas.»[41] «La sociología y la utopía»,[42] su primer artículo para esta revista, enfoca el problema y señala cómo el humanismo moderno, el estudio de la cuestión social (la sociología), se mueve en un plano diferente al de la utopía. «Es aún lejano el tiempo en que vayan convergiendo a un mismo punto el pensamiento y la acción... La tarea del pensamiento es grande y sublime, pero pensar por el placer de pensar puede conducir a la anestesia moral y por ende a la duda, al hamletismo, y al olvido absoluto — de faquir — de la acción salvadora y fortificante.»[43]

Sin embargo, no debemos ir muy lejos al considerar esos lazos. La asociación de los intelectuales con los libertarios es una cuestión compleja, y debemos tener siempre en cuenta una cierta desconfianza latente entre los obreros ante esos asociados. Ricardo Mella, en «La hipérbole intelectualista»,[44] rebaja esa colaboración, al indicar que si los intelectuales se han unido a veces con los proletarios,

41 J. F. (Brossa), «Revista de revistas», *Ciencia Social*, 2, núm. 5 (febrero 1895), 145.

42 Jaime Friman (Brossa), «La sociología y la utopía», *Ibíd.*, 1, núm. 3 (diciembre 1895), 65-68.

43 Brossa, «La acción», *Ibíd.*, núm. 2 (abril 1896), 197-200.

44 R. Mella, «La hipérbole intelectualista», *Natura*, 1 (1 octubre 1903), 9-12.

es por la presión que previamente habían realizado los proletarios organizados.

En la racionalización que los anarquistas hacían de esa desconfianza, indicaban la naturaleza indecisa de los intelectuales, la separación que éstos hacían de la teoría y la acción. López Rodrigo, en un artículo aparecido en *Natura*,[45] considera que en todo ese aparente compromiso los escritores burgueses divagan en los laberintos del intelectualismo, de las «tesis e hipótesis y se pierden después en el erial estéril del indiferentismo, erigido hoy en escuela literaria». Los literatos se distraen en polémicas, encerrados en sus torres de marfil, se pierden en elucubraciones, y todo postulado avanzado queda para ellos en simple teoría. Es más, esa literatura por ellos producida, entontece a los proletarios, «unos infelices obreros, de inteligentes y activos, han muerto para la acción revolucionaria desde que sus aspiraciones literarias les transformó de simples hombres en hombres simples».

En última instancia, para ellos, el intelectual no es un proletario militante sino un hombre de reflexión, y la consecuencia de esa reflexión es la inercia. El antiintelectualismo anarquista no es una crítica a las ideas, sino al «hombre de ideas», que descarta la acción, para ellos, lo más importante y estimulante. En las muchas controversias que sobre estos temas hubo, se hacían distinciones verdaderamente bizantinas entre acción revolucionaria y credo revolucionario, entre trabajo manual y trabajo intelectual, llegándose a formar, a la vez, paradójicamente, una polémica ácrata superintelectualista sobre esos temas.

La desconfianza antiintelectualista de los libertarios orienta su predilección por el escritor comprometido, y así, por cierto de tipo de literatura. La nómina de los autores por ellos gustados es heterogénea, y reúne nombres muchas veces dispares: Hugo, Balzac, Sue, Maupassant, Zola, Tolstoi. Se incluyen dentro de los «grandes textos anarquistas» obras que van desde Lucrecio hasta Víctor Hugo. A través de ellas encuentran una afirmación del ideal libertario y al mismo tiempo, presentan al proletariado como el heredero del pasado cultural de la humanidad. Max Nettlau, en su *Bibliographie de l'anarchie* consagra un capítulo al anarquismo literario donde destaca ciertos nombres y obras: John Stuart Mill, Herbert Spencer, Wagner *(El arte y la revolución)*, Nietzsche, Emerson, Thoreau, Herzen. Del lado

45 A. López Rodrigo, «Literatura y acción», *Ibid.*, 1, núm. 19 (1904), 296-298.

literario: el teatro de Ibsen, la obra novelesca de Tolstoi y Zola, una selección de la literatura antimilitarista de la época, *Sous-Off*, *Biribí*, *La gran familia*.

Los anarquistas declaran la necesidad de la libertad para la creación literaria, libertad tanto en el sentido ideológico como creativo. Malato, en un artículo publicado en *Acción Libertaria*,[46] establece que no hay mejor terreno para germinar y desenvolver el arte que una sociedad libre, y exalta la obra de Esquilo, Horacio, Dante, Rabelais —«el cura anarquista»—, producto de la rebelión contra cánones estéticos y sociales.

Sin embargo, a pesar de esta postura abierta, la estética literaria de los anarquistas es normativa, y en general, a pesar de la aproximación que hubo con los modernistas, hay una condena general del modernismo y de toda manifestación literaria que deje de lado la cuestión social y se dedique exclusiva o principalmente a un fin puramente estético. Tal literatura es siempre tachada por ellos de decadente.

Se considera que el ideal de la literatura debe «ser humano», no ya trascendente, teológico, ni metafísico. «Humano y por ello revolucionario.» Aquellos poetas modernos, encerrados en su torre de marfil, no se han atrevido a descender en medio del pueblo para conocer sus aspiraciones e ideales.[47] Carlos Letourneau, en «El porvenir de la literatura»,[48] considera que por ello la poesía moderna no tiene ningún camino, ningún valor, por no tener ninguna aspiración social.

Se analiza la relación entre la literatura y el artista con la sociedad, y asimismo la dialéctica interna de la literatura; los nexos entre las partes que la componen, la relación entre forma y contenido. Para ellos, lo que determina una obra es más lo que se dice que la forma en que se dice. La literatura debe ser la búsqueda de una forma para expresar la verdad social.

Adoptan los anarquistas la idea, común por entonces, de que la decadencia de la literatura se manifestaba por un predominio de la forma sobre el contenido de la obra. «Es fastidioso ver a los poetas modernos que vuelven a la literatura interjeccional, con la que el so-

46 Carlos Malato, «El arte libre», *Acción Libertaria* (Madrid), 1, núm. 28 (28 noviembre 1913), 1-2.

47 Hope, «Excursiones literarias, III», *Acracia*, 1, núm. 11 (noviembre 1888), 123-128.

48 Carlos Letourneau, «El porvenir de la literatura», *Natura*, 1, núm. 19 (1904), 298-301.

nido lo es todo, en la que el sentido no es nada.»[49] Luis Pardo, en «Literatura vibrante y luciente»,[50] protesta también contra el exclusivismo formal. Con notas de simple sonoridad jamás podrán determinarse las ideas, pues siempre el sonido ha tomado forma decisiva en el pensamiento, auxiliándolo precisamente el valor de la palabra. Hace una parodia de la literatura modernista para terminar afirmando que «esos chisporroteos de voces inconscientes que pretenden colorear la visión del pensamiento, sin determinarle nunca, a pesar de los rozamientos de un lenguaje musical, coloreante, riente, vibrante, o lo que quieran, son simples aberraciones del entendimiento».

Federico Urales, hace un feroz y franco ataque contra los modernistas.

> ¡Modernistas!... ¿Qué nuevas ideas han traído a estas discusiones los modernistas? ¿qué nuevas ideas llevan al arte? Su odio al pueblo, su amor por todos los refinamientos, su creencia de que son superiores a los demás en que han sido ungidos sacerdotes del arte... eso es antiquísimo. Es la esencia, la característica del decadentismo. Decadente, decadencia: perder condiciones de fortaleza moral, física e intelectual; dar importancia a lo puramente externo, en perjuicio de lo interno; supeditarlo todo a la forma, a la línea, a la técnica.

Arte para él es el arte humano e inmerso en la vida. *Don Quijote*, obra eterna, sobrevive por ser el espíritu de la humanidad. El negar el aspecto social de la literatura es negar la evolución moral de nuestra especie. «¡Maldito sea el arte que no es sencillo y grande como la vida, maldito sea el arte que no tiene por objeto embellecer y mejorar la existencia del hombre en la tierra!»[51]

Urales, que a petición de Hamon escribió una serie sobre la evolución filosófica en España, entra en una encuesta del ambiente intelectual actual en España y su relación con los problemas sociales. Allí transcribe sus juicios sobre varios escritores: Unamuno «podrá carecer de ideas sólidas, claras y determinadas, pero es una bella persona, un corazón de niño y un talento extraordinario, malgastado en el misticismo». Rusiñol es «lánguido, quintaesenciado, suave,

49 *Ibíd.*, 298.

50 Luis Pardo, «Literatura vibrante y luciente», *La Revista Blanca*, 7, número 150 (15 septiembre 1904), 188-190.

51 Federico Urales, «El arte, el amor y la mujer en el Ateneo de Madrid», *Ibíd.*, 6, núm. 115 (1 abril 1903), 577-582.

tranquilo, mortecino, es decir, decadente». Gener es «un juguete de las impresiones, de los nervios y de los gustos refinados».[52] Julio Camba, que con Angel Guerra sustituido a fines de 1901 por Pérez Jorba, compartía la crítica literaria de *La Revista Blanca*, no ofrece lugar a dudas sobre su condena del modernismo.

Es interesante también ver que exaltan sólo a quienes se les supone ejemplos de rebeldía, como se puede ver por la insólita aparición en esa revista de un número dedicado a Jacinto Verdaguer (con colaboraciones de Jaume Brossa, Mariano de Cavia, J. Bo i Single, J. Pérez Jorba, Ignasi Iglesias, E. Canibell y Urales). Se resume: «Y tú, sencillo y bueno Verdaguer, cuenta que has ganado algo con haber perdido el apoyo de los magnates de la iglesia y de los hipócritas de la beatitud, y con haber obtenido simpatías y dolores como los míos, por tus penas de poeta y tus sufrimientos de hombre». Más lógico es el número dedicado a la muerte de Emilio Zola con contribuciones de Soledad Gustavo, J. Pérez Jorba y otros.[53]

Es sistemática esa repugnancia idealista y romántica por la técnica en la literatura que se encuentra aun en teóricos marxistas o supuestamente tales, como Lukacs, «marxista acusadamente hegeliano».[54]

Federico Urales ataca el «arte por el arte», y adjudica asimismo a la «verdadera literatura» una base humana. Concuerda con estas ideas Manuel Ugarte, quien en «Literatura de droguería», analiza también la decadencia literaria. «En ciertos centros se continúa sacrificando la verdad a una pretendida belleza hecha de desequilibrio.» Ataca a los que se obstinan en seguir imitando a París, para concluir que: «El modernismo que consiste en imitar lo viejo y la renovación que predica el individualismo y la indiferencia social, son simples flores de incongruencia.» Exhorta: «En vez de encerrarnos en torres de marfil, hagamos navegar nuestras barcas de ensueño por la vida tumultuosa y sin límites. La belleza durable no es más que un producto de la inteligente sinceridad.» Ugarte concluye citando las palabras de Mirbeau al hablar de Pissarro:

> Se ha hecho del papel social del artista una concepción ancha y sana, que le ha preservado siempre de la manía del particula-

52 Cito por la edición de Pérez de la Dehesa a Urales, *La evolución de la filosofía en España*, 58.

53 Núms. 87 (1902) y 104 (1902).

54 Véase Galvano Della Volpe, «Lenguajes artísticos y sociedad», *Crítica del gusto* (Barcelona, 1966), 233-39.

> rismo y de la divinización, manía que mata a la mayor parte de los hinchados de orgullo. No cree que el pintor sea un ser de esencia supraterrestre que esté por encima de sus conciudadanos. Piensa que *está en la humanidad* al mismo título que el poeta, el agricultor, el médico, el herrero, el químico, el que teje, el que serrucha, el que da forma al cobre... Para él, el pintor no realiza una misión estética o de lujo; concurre como todos los que hacen algo útil o algo bello a la obra de armonía general, que consiste en expresar el universo según las aptitudes individuales.

Para concluir, por su parte, que ésas «son palabras serenas y profundas que nos dejan entrever el porvenir y nos muestran la vanidad de la literatura de droguería».[55]

Para los anarquistas, tales preocupaciones estériles provienen de un individualismo egoísta. Se olvida ahora que en las épocas de mayor auge literario, la gran inspiradora en estética «es la simpatía social». Letourneau cita a Shelley como ejemplo de una obra que ha perdurado a través del tiempo por su contenido humano.

Los anarquistas insisten en que la obra literaria es historia, es decir, se halla preñada de los valores, ideas, necesidades y aspiraciones de su tiempo. Pero hablan de Homero, Esquilo, Cervantes, Shelley, como de escritores que superaron su vinculación histórico-social. O sea que la obra de estos escritores se halla rebasando incesantemente los límites de la sociedad en que surgió y a cuyas posibilidades y necesidades respondía. Por ello es que estas obras de arte existen, sobreviviéndose o perdurando. ¿Cómo es posible este carácter supratemporal de la obra literaria?: por su realidad humano-social y por su interacción con la humanidad.

Lo que más importa al nacimiento de una obra de arte es la existencia de un ideal común a todo un pueblo... «Toda literatura que por egoísmo e impotencia repudie los sentimientos de solidaridad, de fraternidad humana, base esencial de toda sociedad viable, no pasa de ser una pueril combinación, un juguete de los extenuados. Las obras verdaderamente grandes, hechas para desafiar al tiempo, son las que, sin dejar de dirigirse a nuestros ojos y oídos hacen vibrar dentro de nosotros sentimientos elevados. Para estas obras la riqueza de colorido, la melodía del verso, la pureza del estilo son meros medios.» Termina Letourneau prediciendo el advenimiento de una nueva literatura y una nueva estética, dignas de la futura

55 Manuel Ugarte, «Literatura de droguería», *Natura*, 2, núm. 45 (15 septiembre 1905), 378-380.

sociedad: «Las grandes obras... no se inspirarán más en el individualismo extremado, sino en la ardiente simpatía social y humanitaria.»[56]

Del fondo humano de la literatura proviene un cierto carácter utilitario. Un innovador artículo de Unamuno publicado en *La Revista Blanca*, se queja de que no se haya incorporado el movimiento social moderno a la novela contemporánea, y que cuando éste se menciona, no se considere su aspecto humano. La grandeza de las obras maestras de la antigüedad consiste en que éstas eran a un tiempo obras de arte y enciclopedias del saber humano. Los poemas homéricos eran a la vez religión, arte militar, ciencia y filosofía. Hoy, lo que se llama ciencia, se ha separado de la literatura, eliminándose el aspecto más importante de ésta: su utilitarismo, y cita sus propias palabras de *Amor y pedagogía:* «Las artes llamadas bellas surgieron de actividades utilitarias, de oficio, y así puede decirse que los primeros versos se compusieron, antes de la invención de la escritura, para mejor confiar a la memoria sentencias y aforismos útiles.»[57] No muy lejos de estas ideas están las de «El literato por fuerza», un cuento de J. C. Campos que ataca el «oficio de literato», por estar tan alejado del «aspecto útil» de la vida.[58]

La literatura, con forma de conciencia social debe ser, en cierta forma, un reflejo de la realidad. Es por ello fundamental en esas discusiones el concepto de lo que ellos llaman realismo literario, desarrollado, en muchos artículos, y en cierta forma resumido en la serie «Excursiones literarias», aparecida en *Acracia*.[59] Hope da allí una definición del realismo, diferenciando entre realismo y romanticismo. El realismo pide a la realidad sus formas, sujeta sus creaciones a la esencia pura de la naturaleza humana. Claro es que dentro de esa misma realidad puede el artista y aun debe, desenvolver libremente el carácter y condiciones de belleza del tipo o idea concebida. Hasta aquí románticos y realistas apenas discrepan. Pero al llegar a este punto ya no hay acuerdo posible, porque «mientras

56 C. Letourneau, «El porvenir de la literatura», 301.

57 Miguel de Unamuno, «La novela contemporánea y el movimiento social», *La Revista Blanca*, 6, núm. 114 (15 marzo 1903), 558-565.

58 J. C. Campos, «El literato por fuerza», *El Despertar*, núm. 83 (1 junio 1894), 2 y 4, núm. 84 (10 junio 1894), 3.

59 Hope, «Excursiones literarias, I, II y III». *Acracia*, 1, núm. 8 (agosto 1886), 78-82; 1, núm. 10 (octubre 1886), 110-113, y 1, núm. 11 (noviembre 1886), 123-128. También publicados en *El Despertar*, 4, núm. 98 (30 octubre 1894), 4; 4, núm. 99 (10 noviembre 1894), 4.

el romanticismo se remonta a partir del hombre hasta la perfección absoluta, el realismo se detiene y aun huye de este absoluto, y como tal imposible, a la manera que pudiera huir cualquier hombre de razón libre y práctica, del absoluto teológico y metafísico, inventado para trastornar los principios especulativos de la filosofía». No excluye el realismo el ideal, es un error el considerar que sí lo hace. El realismo desenvuelve ese ideal, sustituyendo las quimeras religiosas por las aspiraciones humanas; «de tal modo, que existe entre el idealismo romántico y el de la escuela realista la misma diferencia que hay entre las predicaciones de misticismo y las innovaciones de la filosofía positivista. El ideal humano suplantando al ideal divino, tal es el realismo».[60]

En esta discusión hemos distinguido entre tres términos distintos: el anarquismo literario, la literatura de crítica social no escrita por obreros pero utilizada por los anarquistas como arma de propaganda, y la literatura obrera propiamente dicha. Al llegar a ésta hay que señalar la importancia que los anarquistas le conceden como expresión de los ideales libertarios. En «La literatura obrera», artículo aparecido en *El Productor*, se postula la necesidad de crear una literatura proletaria como medio de acción social: «Los que brillan por la posesión de la idea han de conseguir aun ese medio para exteriorización y propaganda, para activar el proselitismo y conquistar la opinión indiferente y aun hostil... y hacer posible en el más breve plazo el triunfo decisivo y brillante de la revolución.» El artículo proclama la necesidad de ver surgir esplendorosa, «exultante de originalidad y de genio la literatura obrera».[61]

El prólogo que Llunas escribió para la novela de Anselmo Lorenzo, *Justo Vives*, y que intituló «Literatura Obrerista» es posiblemente el ensayo teórico anarquista más importante sobre este tema. Allí, Llunas manifiesta la necesidad de invadir todas las esferas del pensamiento, obedeciendo a la idea de que la revolución intelectual y artística ha de preceder a la material para que ésta sea fuente de bienestar y de adelanto positivo. Este escritor, en su esfuerzo por crear una cultura al servicio del proletariado, se nutrió de formas que le eran dadas por la tradición de una literatura popular preindustrial,[62] y esos esfuerzos se distinguen por la firme voluntad de

60 Hope, «Excursiones literarias, II», 113.

61 «La literatura obrera», *El Productor*, 6, núm. 817 (22 septiembre 1892).

62 Joaquim Molas, «Esquema i evolució de la literatura popular catalana», *El Pont*, núm. 61 (1973), 13-16.

LA MILLOR DINAMITA (Alegoria)

¿Per matar la burgesia
suprimint el privilegi,
es precis qu'el poble vegi
que la ràbia sempre el guia.

Ataquem, doncs, al mon vell
am la ràbia per punyal,
que's l'arma més radical
dinamita de cervell.

La Tramontana, 13, núm. 625 (21 julio, 1893), 1.

Dibujo alegórico a la fuerza de las ideas, representada por *Justo Vives*, y la literatura obrerista.

inscribir esa literatura proletaria dentro de la lucha de clases, por la clara conciencia de desarrollar un movimiento cultural obrerista.

En el discurso de apertura de Llunas al Primer Certamen Socialista, se hace una contrapropuesta directa a la cultura burguesa. La clase obrera es para Llunas la posesora del ideal, y por ello, la encargada de llevar a cabo esa revolución artística y cultural. Ello lo reafirma en su prólogo a *Justo Vives* donde hace un llamado «a los obreros de la inteligencia, a los literatos, a los novelistas, a los críticos, a los inventores y, en general, a cuantos del arte o de la ciencia viven y ven sus productos explotados por productores o empresarios de sus obras, para que, comprendiendo sus verdaderos intereses a la par que los de toda la humanidad, aceptasen nuestras ideas de reinvindicación y de justicia y nos ayudasen a depurarlas».[63]

Llunas analiza la novela de Lorenzo y señala su alcance y su meta. Constata que la forma novelística que esta obra adopta, obedece al deseo de que las ideas de la emancipación obrera traspasen los límites del periódico de combate, del folleto, y aun del libro didáctico «para invadir el terreno de la novela, del teatro, del esparcimiento en sus variadas manifestaciones».[64] Estas observaciones acerca del género a que pertenece *Justo Vives*, denominado por Lorenzo de «Episodio dramático-social», no dejan de tener interés. A la creación literaria se dedicaron los grandes teóricos del anarquismo español: Anselmo Lorenzo, López Montenegro, Llunas, Serrano Oteiza, Federico Urales, escribieron novelas y obras de teatro,[65] pero lo que más abunda es el cuento corto, el poema o himno revolucionario publicados en periódicos y, como hemos apuntado, escritos por militantes frecuentemente anónimos. No deja de haber, sin embargo, intentos innovadores en cuanto al alcance genérico de esa literatura. A menudo los anarquistas subtitulan sus creaciones con acotaciones aclaratorias: «apólogo», «cuento fantasmagórico», «prosa poética», «drama en un acto», «monólogo», «diálogo doctrinal».

Posiblemente, dentro de estos géneros, las formas poéticas son las más convencionales. En la prosa, sin embargo, los anarquistas abarcan una amplia gama, que va desde la frase aislada hasta el cuento anarquista, cuya estructura ya hemos analizado. Esta libertad en la forma les permite incluir allí todo tipo de escritura: re-

63 «Literatura obrerista», *Justo Vives*, 11.

64 *Ibid.*, 14.

65 La novela *El pecado de Caín* de Serrano Oteiza, premiada en Alicante en 1875, fue serializada por *Revista Social* a partir de 11 de junio de 1881.

cuerdos, impulsos líricos o proféticos, postulados económicos o doctrinales, improperios, frases feroces o extáticas, visiones de pesadilla, cuadros macabros, párrafos de cólera y combate, ironías agresivas, acentos apocalípticos. Todo ello muchas veces mezclado en una sola obra donde la disparidad del tono corresponde a la disparidad de la forma, y cuyo hilo de unión es la Idea.

Esas obras nos desconciertan por su polimorfismo. Esos escritores, desdeñosos del arte por el arte y comprometidos en la lucha humana, se inspiran por una musa libertaria de rostros diferentes y cambiantes. Es muy difícil escoger un criterio que nos permitiese determinar en qué momento tal o cual típico texto anarquista deja de ser doctrinario para convertirse en una pieza literaria. La prosa más ideológica puede en un momento cargarse de lirismo. La escondida transfiguración que carga esas palabras ordinarias de un poder secreto, la manera como circula la corriente emotiva en frases aparentemente sin armonía ni medida, ¿cuáles reglas pueden definirlas?

Creemos que, en última instancia, el análisis del lenguaje anarquista revelaría la respuesta. La importancia de este tema es enorme. Ya hemos aludido repetidas veces en este estudio, que el éxito que el anarquismo tuvo en España se debió en gran parte a su técnica retórica y a la organización de su propaganda escrita. Nos parece que al fin, en el lenguaje anarquista, se podrían descubrir típicos marcos estilísticos y su correlato ideológico.

Tal investigación está aún por hacer, y cae fuera de los límites de este trabajo. Podemos, sin embargo, aportar algunas observaciones al respecto. Al encarar este tema, debemos tomar en consideración que hay un público nuevo, hasta aquel momento excluido, o de alguna manera relegado a las márgenes del discurso ideológico tradicional. De allí la necesidad, en consecuencia, de dirigirse a ese público de una manera propia, usando formas expresivas diferentes de las tradicionales, justamente porque el objeto del discurso está constituido por argumentaciones nuevas. Ese lenguaje implica:

a) La necesidad de una aceptación de las elaboraciones teóricas y de las informaciones ideológicas por vastos estratos de lectores proletarios.

b) Por otro lado, el problema se podría definir como el de la eficacia de la argumentación, o sea, la necesidad de utilizar formas expresivas dotadas de un alto poder persuasivo, dado que el objetivo no es sólo el de informar, sino también, y sobre todo, el de convencer.

Por estos motivos, el lenguaje anarquista es esencialmente afectivo. Una de sus características es el predominio absoluto de la función persuasivo-emotiva del discurso sobre la informativa-referencial. El análisis lógico es sustituido por un intenso llamado a la emotividad.

El anarquista, al recurrir frecuentemente a palabras e imágenes tipificadas emocionalmente, llega, materialmente, a identificar la idea con la palabra, proporcionando al lenguaje un valor absoluto. La palabra es el aspecto del logos, del verbo. Más que una relación mística entre la palabra y el logos, se puede hablar aquí de manifestación, si no tangible, por lo menos visible, puesto que la palabra está escrita.

En este contexto, se desemboca en una retórica propia, con expresiones estilísticas estereotipadas cuyo valor emocional está fijado por el uso de una tradición retórica. Las palabras no son ya experiencias vivas, sino modelos mediante los cuales se provoca en el lector determinado tipo de emociones. Las construcciones sintácticas llegan a formar un estilo ritualizado que asegura a la argumentación una consistencia estilística, donde se llega a romper la relación entre lenguaje y realidad.

En la frase del discurso anarquista se observa por lo general una tendencia a la simetría y al contraste, ordenados por la idea misma. La argumentación en ese lenguaje es también tautológica, y se basa en paridades o antagonismos; la libertad-la esclavitud; la burguesía-el proletariado; el pobre-el rico. El conjunto de esas contraposiciones es un circunloquio a una contraposición única; a saber, la lucha entre el pueblo y sus enemigos.

Muy a menudo, las frases libertarias agrupan nombres, adjetivos, verbos, a modo de reduplicaciones oratorias y simétricas, no solamente de construcciones, sino también de ritmo: «sostenedores acérrimos de una moral trasnochada y de unas virtudes que sólo en sus labios sostienen cuando de atacar se trata la nueva aurora precursora del amor libre».[66] «¡Tuvo también hijos adulterinos, espúreos, incestuosos, hasta *manceres*...!»[67] Se diría en este tipo de frases que

66 J. Prat, «A caza de carne», *La Anarquía*, núm. 128 (24 febrero 1893), 3. Para el estudio sobre ciertos tipos de discurso, véanse Fontanier, *Les figures du discours* (París, 1968); Greimas, A. J., *Du sens* (Paris, 1970); Ladrière Jean, *L'Articulation du sens* (Paris, 1970); Perelman Chaim, *La Nouvelle Réthorique. Traité de l'argumentation* (Paris, 1958), 2 vols., Ducrat, Oswald, *Dire et ne pas dire* (Paris, 1972), Faye, Jean Pierre, *Théorie du récit* (París, 1972); *Ibid.*, *Los lenguajes totalitarios* (Madrid, 1974).

67 *Revista Social*, 2 (2 noviembre 1882), 3.

acuden a la cadencia retórica para formar con ella una especie de armadura que sostenga la idea.

En otras frases, hay un procedimiento de volver a tomar ciertos términos que prolongan la frase en espiral. «¡Germinal!, dicen los pechos; ¡Germinal!, dicen los labios; ¡Germinal!, dicen los corazones; ¡Germinal!, dicen las arterias con su sangre hervidora.»

Muchas veces un cierto dinamismo interior interviene para organizar la frase de manera vigorosa y la orienta en un movimiento ascendente. Los fines de frase, en vez de morir al final, se marcan, por el contrario, por un crescendo de energía, y muchas veces terminan en un grito: «¡Viva la anarquía!», o en la misma frase anterior: «¡Germinal!, dice la Alegría; ¡Germinal!, dice el Amor; ¡Germinal!, dice la Vida... ¡Germinal!, dice todo lo que existe... Yo también digo ¡Germinal! ¡No lo dudéis, oprimidos!, ¡Germinal!... ¡Germinal!... ¡Germinal!»[66]

Como se puede ver, las repeticiones abundan, y van desde palabras sueltas hasta frases y a veces pasajes enteros. Tienen funciones muy definidas. Como etiqueta: cuando sirven para caracterizar a algo o alguien. Como marco encuadrando la narración en forma paralelística. Como pasajes fundamentales para indicar una idea fija. Se utiliza consistentemente la repetición como «martilleo»; una palabra o corta frase que se repite continuamente para enfatizar algún postulado. La palabra toma aquí su fuerza de su brevedad y fijeza.

Ya nos hemos referido en otros capítulos a la abundancia que hay en estas obras de preguntas retóricas, palabras en cursiva, frases exclamatorias. En esos giros, se resumen emocionalmente las observaciones dispersas en el escrito en forma de síncopación estilizada de manera tópica y desafiante. El giro en cuestión se convierte entonces en aseveración lapidaria, a modo de ley superadora de toda experiencia y de toda discusión.

Como se puede ver, todo ello revela una práctica cultural llevada adelante por los anarquistas. Esta práctica, en oposición a la cultura burguesa, rompía las formas tradicionales de expresión y pretendía forjar desde un nuevo lenguaje hasta nuevos vehículos de comunicación. El mensaje de la Buena Nueva proponía un nuevo código lingüístico, un nuevo sistema de educación y expansión de la cultura. La tentativa consistía en incluir en esa industria cultural, en esas obras literarias, en esas palabras, los contenidos revolucionarios.

66 José María Blázquez de Pedro, «¡Germinal!», *Germinal* (La Coruña), 2, núm. 20 (29 abril 1905), 1.

IX

¿Qué es el arte?

¿Qué es el arte?, se pregunta León Tolstoi en uno de los libros sobre estética que más se divulgaron entre los libertarios españoles.[1] Las respuestas que el escritor ruso proporciona, se pueden clasificar en dos vastos grupos. En uno, las que consideran que el arte debe tener

1 Este libro se publicó por Maucci. Hubo también una edición de El Sol de La Coruña. En *La Revista Blanca* aparecieron fragmentos de esta obra, «¿Qué es el arte?», núm. 92 (15 abril 1902), 626-30; «Dificultades de distinguir el arte verdadero de su falsificación», núm. 120 (15 junio 1903), 158-61; «Lo que debería ser el arte del porvenir», 6, núm. 122 (1 agosto 1903), 89-94. También de Tolstoi, «¿Qué es el dinero?», *El Productor*, 4, núm. 187 (7 marzo 1890), 1, y comentarios sobre la obra como el de Angel Cunillera en la misma revista, 4, número 102 (15 septiembre 1902), 162-3. También se comentó en revistas relacionadas con el anarquismo, véase «Arte Moderno. El último libro de Tolstoi», por Martín España en *Luz* (revista librepensadora) (12 diciembre 1898), 2; Azorín, «Avisos de Este», *El Progreso* (7 marzo 1898). La vida y obra de Tolstoi despertaron gran interés entre los libertarios españoles. Véase Federico Urales, «Biografía y obra de Tolstoi», *La Revista Blanca*, núm. 11 (1 diciembre 1898), 315-16, y en la misma revista Anselmo Lorenzo, «Gloria a Tolstoi», núm. 38 (15 enero 1900), 378-81; «El tolstoísmo y el anarquismo», núm. 51 (1 agosto 1900), 68-74, resumen del estudio de *L'Humanité Nouvelle* realizado por el Comité de los Estudiantes Socialistas Revolucionarios Internacionales do París, como ponencia en el Congreso Obrero Revolucionario Internacional. Este grupo anarquista difería del escritor ruso en que proponía la violencia y la labor intelectual. Pedro Corominas en *La Revista Blanca*, comenta el trabajo, núm. 52 (15 agosto 1900), 101-115; y Anselmo Lorenzo vuelve a comentar al escritor en «La verdad al tirano», *La Revista Blanca*, núm. 70 (15 mayo 1901), 700-703. Reproduce allí Lorenzo dos cartas de Tolstoi. En «Tolstoi, los anarquistas cristianos — los anarquistas idealistas —. No luce para todos el comunismo libertario», por E. Armand, *Ibíd.*, núm. 127 (1 octubre 1903), 214-18, se reprocha a Malato sus ataques a Tolstoi. Estos fueron contestados por el propio Malato en «La anarquía y la locura mística», *Ibíd.*, núm. 129 (1 noviembre 1903), 271-5. Todos estos ensayos formaban parte de la polémica sobre la relación entre anarquismo y tolstoismo. Véase al respecto, Federico Stakelberg, «Sobre los moralistas», *Ibíd.*, núm. 130 (15 noviembre 1903), 228-300, denunciando el neomisticismo como arma de la burguesía; Lorenzo Casas, «El tolstoísmo en los Estados Unidos», *Ibíd.* (1904), 429-31; Carlos Albert, «Tolstoi y la Revolución», *Ibíd.*, núm. 163 (1 abril 1905), 605-607. Federico Urales pidió a Tolstoi algunos artículos y éste le respondió en

algún propósito moral o social. En otro, aquellas que lo liberan de cualquier objetivo. Esa división alineó a las estéticas finiseculares en una polémica artística e ideológica en la que el anarquismo tuvo participación.

El anarquismo español contemplaba proféticamente la gran misión histórica del pueblo. Este debía guiar los pasos a seguir no sólo en la producción material, sino en todos los dominios de la cultura y el arte. Iluminados por esa intuición, los libertarios españoles llegaron a articular las premisas de una estética cuya base era un arte que fuese no sólo para, sino también por el pueblo.[2]

una carta publicada en el *Almanaque de la Revista Blanca para 1902* (Madrid, 1901), que Azorín reprodujo en *La voluntad*. El joven Martínez Ruiz toma partido contra el pacifismo de Tolstoi. Se tradujeron otras obras de Tolstoi, *Resurrección*, publicada por Maucci en Barcelona en 1900 con prólogo de Clarín. Fue comentada por Leopoldo Bonafulla en *La Revista Blanca*, núm. 40 (15 febrero 1900), 459-61; Pedro Corominas, «Crónica artística», *Ibid.*, núm. 41 (1 marzo 1900), 480-83; Ingenieros, «Arte social», *Ibid.*, núm. 45 (1 mayo 1900), 609-11. La versión escénica de esta obra fue hecha por G. Jover y J. Ayuso y se estrenó en noviembre de 1903 en el Teatro Princesa de Madrid y publicada el mismo año en Barcelona. Fue comentada por Ángel Cunillera en *La Revista Blanca*, «Crónica teatral», núm. 131 (1 diciembre 1903), 351-2. Aparecieron muchos fragmentos de Tolstoi en publicaciones libertarias, por ejemplo, en *La Idea Libre*, «La lavandera», núm. 5 (3 junio 1894); «El consejo de revisión», núm. 16 (19 agosto 1894); «Los hambrientos», núms. 53, 54, 55 (1-18 mayo 1895); «La huelga de los conscriptos», núm. 42 (15 marzo 1900); «La guerra del Transvaal», núm. 42 (15 marzo 1900); *Marido y mujer*, desde núm. 43 (1 abril 1900) al número 54 (15 septiembre 1900); «Objeto de la vida», núm. 72 (15 junio 1901); «Las dos fuerzas», *Almanaque de La Revista Blanca para 1903*. En *Tierra y Libertad* salió. «Placeres viciosos», núm. 146 (1 marzo 1902). Sobre tolstoísmo y anarquismo véase Gustavo La Iglesia, *Tolstoísmo y anarquismo* (Barcelona, 1905), con prólogo de Sanz Escartín y el prólogo de Rafael Pérez de la Dehesa a Urales, *La evolución de la filosofía en España*, 47-63.

2 Poco se ha escrito sobre la formulación de una estética proletaria. En general los libros sobre anarquismo y estética hablan sobre la relación de artistas con el anarquismo, véase por ejemplo, Eugenia Herbet, *The Artist and Social Reform: France and Belgium (1885-1898)*; también Robert L. y Eugenia W. Herbert, «Artists and Anarchism; Unpublished letters of Pissarro, Signac and Others», *Burlington Magazine*, núm. 102 (noviembre y diciembre 1960). También Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe* (Nueva York, 1970); Ralph E. Shikes, *The Indignant Eye. The Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso* (Boston, 1969); y las interesantes cartas de Pissarro editadas por John Ruvald, *Camille Pissarro Letters to his Son Lucien* (Nueva York, 1943). El libro básico para la consideración del arte en su contexto social es Arnold Hauser, *Historia social del arte*. También son útiles Bernard S. Myers, *Art and Civilization* (Nueva York, 1957); Herbert Read, *The Grass Roots of Art* (Cleveland, 1961); D. W. Golshalk, *Art and the Social*

Para indagar cuál es su objeto, su verdadero carácter y sus relaciones con la praxis artística, debemos recordar que es producto de una sensibilidad esencialmente antiautoritaria, que aplica al arte un conjunto de teorías y prácticas revolucionarias. Abarca extremos aparentemente distanciados; exalta el individualismo, pero se siente, al mismo tiempo, portadora de la sensibilidad colectiva. Sus premisas enlazan con la ética; el anarquista otorga al arte una misión moral-social ineludible; debe revelar a la vez las llagas de la sociedad capitalista, pero dejar vislumbrar con optimismo el grandioso futuro humano. La estética ácrata gira en torno de las relaciones del hombre con la realidad, y especialmente al considerar el arte como forma específica de la conciencia social. Por esta razón, se alinea con las estéticas sociológicas de los siglos XIX y XX, vinculándose, como éstas, no sólo a la historia del arte, sino también a la historia de la cultura y a la historia social. Sin embargo, la actitud iconoclasta e individualista de los ácratas, y el pluralismo ideológico que alienta al movimiento, hace que no caiga en el determinismo de las «ciencias» socialistas del arte.

En la praxis artística, los libertarios llevan a cabo una síntesis estética-política-social, en la que pretenden destruir el status de la obra de arte como goce privativo de las clases pudientes y como producto exclusivo de artistas profesionales. Intentan otorgar el derecho de gozar y de crear obras artísticas a todo individuo, volviendo al arte a sus raíces populares.

Arte social

En la estética ácrata destaca como postulado esencial el considerar al arte como un fenómeno social. Así enfocada, la obra creada debería expresar las tendencias y aspiraciones de la colectividad. En la revista *Natura*,[3] se publica un artículo de Gustave Geffroy, donde se comenta arte y literatura. Allí se aprecia la producción de Michelet, porque abandona la personalidad individual para sumergirse en la colectiva. Escribir para todos quiere decir pensar en todos,

order (Nueva York, 1962). Para un acercamiento marxista al arte véase Harp Louis, *Social Roots of the Arts* (Nueva York, 1949). Véase también nuestro libro *La mirada roja*, con una selección de grabados anarquistas, de próxima aparición en Siglo XXI.

3 Gustave Geffroy, «La vida artística», *Natura*, 2, núm. 38 (15 abril 1905), 221-4. Véase la declaración de principios de esta revista en su primer número.

advierte Cefiroy, aunque no necesariamente tener éxito con todos. Es innegable para él, sin embargo, que las grandes obras maestras, desde Esquilo hasta Balzac, se dirigen a la comunidad, mientras, en cambio, la literatura moderna atestigua una peligrosa desintegración, consecuencia de un exasperado personalismo. Además, en el presente, se escamotea al arte su papel de armonizador del porvenir, al vaciarlo de ideal social.

Algunos pensadores volvieron la mirada de los ácratas a la Edad Media.[4] En ese pasado encontraban las raíces de una estética colectiva y el florecer de un arte que era creación de un pueblo entero. Tolstoi, en el libro mencionado, considera que los artistas medievales se nutrían del fondo sentimental y religioso de la masa del pueblo, por ello su arte era auténtico. La catedral, según estos visionarios, era una obra colectiva, en cuya edificación había colaborado cada miembro de la sociedad. El espíritu de solidaridad había alentado la armoniosa cooperación de todas las fuerzas de la comunidad. Gracias a ello había podido el edificio gótico elevarse hacia el cielo, como majestuosa expresión de la sociedad que le dio impulso.[5]

Sin embargo, la tonalidad positivista de la consideración social del arte evoluciona aquí netamente desde aquella formulada por Comte: el arte es producto de un cierto tiempo. Al lado de esta concepción determinista, se afirma un sentimentalismo estético que imparte a la doctrina ácrata un segundo aspecto: el artista, como portavoz de su colectividad, tiene una misión social liberadora. Como corolario, podemos desgajar una segunda premisa estética libertaria: el hacer arte social significa naturalmente el relacionarlo con la cuestión social. «Hacer suyo el sufrimiento de la humanidad desesperada y trasladarlo al arte, creando páginas vigorosas por las que fluye una corriente de pasión profunda y de la que asciende al cielo un grito de rebeldía suprema.»[6]

El enfoque sociológico del arte implicaba así el adoptar a la obra artística como reflejo de arma de la lucha social. Afirma *El Produc-*

4 P. J. Proudhon, *El principio del arte y su destino social* (Buenos Aires, 1894), trad. y ed. de E. G. de Quintanilla, 2 vols.; también de Proudhon, *La Justicia* (Madrid, 1873). P. Kropotkin, *Palabras de un rebelde* (Valencia, 1901), traducido por López Rodrigo. Más tarde, Rudolf Rocker se extendería sobre el tema en *Nationalism and Culture* (Nueva York, 1937).

5 Es interesante comparar estas ideas con las expresadas por Azorín en *La voluntad*, novela en la que aún quedan huellas del pensamiento anarquista del joven Martínez Ruiz.

6 Julio Camba, cit. J. Álvarez Junco, *Op. cit.*, 81.

tor: «un cuadro, una estatua, un simple dibujo, hablan a nuestra imaginación, obran sobre nuestros sentidos con mayor elocuencia, con una lógica superior a la del libro». Como en un tiempo las Bellas Artes contribuyeron a formar el misticismo religioso de las masas, de la misma manera, «pero en el terreno noble de la verdad y en nombre del progreso», la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la poesía, deben prestar su concurso a la obra de regeneración y a la lucha por la justicia social.[7]

Una forma de encaminar los espíritus hacia metas de reivindicación, era revelando las llagas de la sociedad contemporánea. Según Teobaldo Nieva, el arte, por lo mismo que es impulso de las sociedades hacia lo bello, lo bueno y lo útil, es al propio tiempo, termómetro de su civilización y cultura, y se manifiesta por las condiciones de lugar y tiempo. La tendencia del arte debe ser la exaltación de la humanidad y la apoteosis social del hombre, pero mientras ésta llega, tiene que ser esencialmente crítico, cumpliendo así el objetivo social que corresponde a su misión civilizadora y justiciera. Según Nieva, tal crítica debe ser esencialmente naturalista, pues en esta forma se descubrirán las llagas sociales «en toda su repugnante fealdad», y se tratará de buscarles remedio. Si el arte es fiel a sus metas sociales, tendrá la severidad de un juez y extirpará la causa del problema.[8]

De tales premisas derivan ciertas predilecciones anarquistas por cuadros que revelaban lacras sociales. El tema de la prostitución, por ejemplo, era el tratado por Bilbao y Martínez en *La esclava*, muy admirado por Urales,[9] y en ciertas obras del suizo Steinlen.[10] Martí, en «Cuadros notables. Arte libre», elogia *Trata de blancas*, de Sorolla. En esta pintura se veía un vagón de ferrocarril ocupado por cinco muchachas y una mujer ya entrada en años, y de expresión avarienta. El crítico hacía notar la expresión de las jóvenes: «van rendidas de cansancio y en sus rostros se refleja el idiotismo del burdel». Se logra aquí «prodigio de verdad, es una escena terrible que revela la maldad y el embrutecimiento social, es una página vergonzosa arrancada del álbum de la vida, y trasladada al marco para denunciar ese tráfico infame legalizado y reglamentado por el Estado». El cuadro cumple su misión artística y social, pues inspira

7 «Bellas Artes», *El Productor*, 1, núm. 26 (2 marzo 1887), 3.
8 Teobaldo Nieva, *La química...*, 132.
9 Federico Urales, «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», 12.
10 J. Pérez Jorba, «La Exposición Steinlen», 49-62.

en el individuo «un espíritu de protesta y aun germinar el de emancipación».[11]

Otras obras artísticas revelaban asimismo los acuciantes problemas de una sociedad podrida y despiadada. *Emigrant*, de Llimona, era una marina, con una barca en escorzo. Un viejo marinero traslada a un buque que va para el extranjero a una familia obrera. El padre, de pie, en medio del bote, abrumado por el dolor, la mujer y su hijo sentados. Era representativo: «el hombre retrata perfectamente uno de los braceros de nuestra región, que, deseando trabajar y cansado de sufrir la irritante situación en que lo coloca un salario de 8 a 10 reales al día... emigra con su familia sin revelar en su semblante... la más pequeña esperanza de mejorar su suerte».[12]

Sunyer era otro artista gustado por los ácratas. Pérez Jorba, en *La Revista Blanca* lo elogia. Es un pintor revolucionario y sincero —nos dice—, pues reproduce la realidad, sus vejaciones y miserias, fija el carácter de los individuos, trasladando al papel con trazos vigorosos la pesadumbre, el abatimiento, la tragedia del pueblo.[13]

Hay en la apreciación de estas obras una instrumentalización básica del arte al curso de la lucha social. El arte es un modo de conocer, despertador de nuestra conciencia, testimonio de una época, denuncia o exaltación de algún momento histórico. Por ende, un esquema de las relaciones constitutivas de la realidad del arte puede servir para la interpretación de la crisis social capitalista. De allí el empeño libertario de exigir que la creación artística revele en su temática la decadencia de las costumbres burguesas, el falseamiento de sus relaciones e instituciones, el derrumbe del individuo, el ofuscamiento de los valores sociales.

El arte participaba en la lucha social también en otras formas; por ejemplo, por la adopción de nuevos temas, y fundamentalmente de aquellos que se inspirasen en la vida de la clase obrera y del campesinado. Se gustaba por ello de las obras del belga Meunier, escultor poemático de la vida proletaria, y de Steinlen, el dibujante suizo. Una de sus obras, reproducía «con piedad y tristeza los idilios obreros». «¡Cuánta delicadeza y cuánta profundidad hay también en el sentimiento de amor sexual que parece poseer aquel obrero de

11 J. E. Martí, «Cuadros notables. El arte libre», *Ciencia Social* (Buenos Aires), 1, núm. 4 (julio 1897), 89-91.

12 «Bellas Artes», *El Productor*.

13 J. Pérez Jorba, «Crónica de arte y sociología», *La Revista Blanca*, 7, núm. 156 (1 noviembre 1904), 258-62, y J. Pérez Jorba, «El salón de otoño de 1904», *Ibíd.*, 8, núm. 110 (15 enero 1903), 430.

cara ennegrecida, que, en otro cuadro, besa los labios de una obrera de cabello rubio!»[14]

Como puede verse, el arte conllevaba así, para los libertarios, la articulación de una subestructura social en los valores estéticos, desde la cual se analizaba la realidad según los planos, las formas, las síntesis sociales. Exigía además la incorporación de una fenomenología filosófica que reconociese el momento social de los desposeídos en su viviente trama y que lo incorporase a la esfera artística.

A pesar de la predilección que Nieva expresa por el tratamiento naturalista de los temas sociales, muchas obras apreciadas por los anarquistas se expresaban en forma simbólica. *Canto VII del Infierno de Dante* de Benedito Vives, alegorizaba el castigo a los capitalistas sedientos de oro.[15] *¿Por qué?*, un grupo escultorio de Quintín de la Torre, expresaba sintéticamente el sufrimiento de las clases proletarias producido por la miseria. De Aurelio Cabrera era el grupo escultórico *La cuesta de la vida;* un hombre de treinta años, lleva a cuestas a su hijo, y sostiene en brazos a su anciano padre. Simbolizaba la fatigosa cuesta de la vida en la sociedad contemporánea, «se sube embarazado por la carga de lo que ha de ser y de lo que ha sido». Otro grupo del mismo artista, *Deshonor*, era «un latigazo a la moral corriente». Una joven deshonrada por su amante, da a luz a un niño, al que estrangula con la cinta de la Virgen que, como regalo, lo dio su seductor, y entierra al niño después, para que la gente no se entere de su deshonra. La intervención de la cinta milagrosa, convertida en elemento de muerte para el niño, era «una ráfaga de realismo disolvente». Luis Ose atacaba las instituciones penitenciarias y el sistema judicial en una escultura: dos presos unidos por cadenas en las muñecas, a uno de ellos se abraza una mujer llorando; son tres seres hermanados en la desgracia y el dolor.[16] De Domingo Muñoz era un cuadro antimilitarista intitulado *Sembrando el hambre*. En él figuran varios soldados incendiando un campo de trigo. El mensaje simbólico era claro, el ejército no siembra más que el hambre.[17]

La denuncia de los males sociales no bastaba, para los libertarios, el arte debía también fomentar el espíritu de rebeldía, incitar al proletariado a liberarse de su condición de explotados, e inspi-

14 J. Pérez Jorba, «La Exposición Steinlen», 60.
15 Federico Urales, «El ideal en la exposición de Bellas Artes», 12.
16 *Ibid.*, 13.
17 *Ibid.*, 10.

rarlos a empuñar las armas para la lucha. «El arte ha de ser rebelde, y rebelde libertario», declara el anuncio de propaganda del folleto *Arte y rebeldía*.[18] En esas páginas se postula la misión principal de la creación artística: hacer rebeldes. Las obras actuales no cumplen con ese cometido, y de hecho, son culpables de la desmoralización del pueblo, promovida por sus asuntos sin ideal, servidores y cómplices de la sociedad burguesa.

Puede decirse que, en concreto, los anarquistas se planteaban el problema en los siguientes términos: la revolución puede aportar algo esencial al arte, y a la vez, el arte es capaz de colaborar a la revolución. Si la revolución puede impartirle un alma al arte, éste puede, a su vez, ser su vocero e intérprete.

Podemos ahora detenernos a analizar con más detalle la pretensión anarquista de hacer un arte revolucionario, y distinguir en ella dos sentidos: en primer lugar, considerándolo como revolución estética inmaterial, en cuanto a su praxis, opuesta al determinismo de la sociedad capitalista. Nos referiremos más extensamente a esta idea más adelante. El segundo sentido, que es el que discutimos ahora, se relaciona directamente con la temática de la obra artística. Desde tal punto de vista, los libertarios se declaraban contrarios a todo arte contemplativo, que no incitase a la participación social activa, contra toda creación destinada al ocioso deleite de una clase parásita, y que, por tanto, no representase el trabajo, la vida laboral y la lucha pro-

18 *El arte y la rebeldía* por Fernando Pelloutier, fue editado inicialmente por la Biblioteca El Corsario de La Coruña en 1896. Era un folleto de 32 páginas, anunciado en *El Productor* de La Coruña, 1, núm. 4 (1 octubre 1896), como un libro útil para el progreso humano. Fue inicialmente una conferencia de Pelloutier, «L'Art et la révolte», pronunciada en París el 30 de mayo de 1896 y publicada después como folleto por el grupo anarquista L'Art Social, que también publicaba una interesante revista de ese nombre. La experiencia estética de ese grupo es interesante. Estaba formado por sindicalistas militantes que desde 1896 animó Fernand Pelloutier. Concedía al arte un papel preponderante en la sustitución del Estado. Quería reunir los elementos de una cultura proletaria autónoma que contrarrestase a la cultura burguesa. Para eso, se organizaba en los barrios obreros parisinos una serie de conferencias, exposiciones, representaciones teatrales gratuitas. En 1896 publican la revista *L'Art Social* durante seis meses. En los periódicos libertarios españoles aparecían a menudo traducciones de los colaboradores de este grupo, por ejemplo, Charles Albert, «Medio y manera de llegar a una definición del arte», *La Revista Blanca*, núm. 151 (1 octubre 1904), 199-202; núm. 152 (15 octubre 1904), 239-43; núm. 156 (1 noviembre 1904), 260-83; núm. 157 (15 noviembre 1904), 302-4; núm. 158 (1 diciembre 1904), 329-32. Véase el comentario de Corominas a esta obra en *Ibid.*, número 151 (1 octubre 1904), 190.

letaria, que no fuese fruto del esfuerzo de los productores, sino flor parásita para el disfrute de los explotadores. «¡Oídnos, artistas! — exclama *Juventud* —, el Arte es libertad porque es sentimiento. Lo feo es su enemigo, la mentira también. Por eso el Arte debe ser revolucionario, porque es la florescencia más sincera y hermosa del suelo social.»[19]

Consistentemente, la crítica artística libertaria se basa en estos postulados. Se enaltecía la lucha del héroe anónimo. Pérez Jorba alaba la escultura erigida en el cementerio de Montparnasse a Hegesippe Moréas, proletario romántico, tipógrafo de la casa Firmin Didot, que combatió en las barricadas de 1830.[20] Le parece valioso monumento al espíritu popular, manifestado en sus clases obreras. Steinlen era el pintor del proletariado militante. En uno de sus dibujos, un orador, «con cara iluminada de apóstol, vestido de blanca blusa, arenga de lo alto de una mesa a una reunión de obreros anhelantes, en cuyo rostro se refleja el dolor, la miseria, el odio y la rebeldía a un tiempo». En otro, un grupo de huelguistas se enfrenta a una columna de soldados.[21]

Opisso también captó el aspecto mesiánico del anarquismo, y el ansia apostólica de sus militantes, hemos ya mencionado la reproducción de «El mitin», que captaba bien el fervor que presidía las reuniones del proletariado militante.[22]

Varios cuadros ejemplificaban el espíritu de rebeldía, y llegaron a ser verdaderos clásicos para los libertarios. Uno de ellos fue *La carga* de Casas.[23] Se veía allí a la guardia civil cargando contra el pueblo, el círculo de miedo formado alrededor de los caballos, el pisoteo de un obrero tendido en tierra, herido o muerto, y la masa huyendo para ponerse a salvo de la bárbara anadada. En *Revolución*, de Fillol, se mostraba al pueblo armado y enarbolando la bandera de la Justicia. Valerosamente hacía frente a la fuerza pública parapetándose tras las barricadas. Allí se encontraban todos los elementos de la lucha popular: el incendio, el humo, el polvo, la explosión de la bomba.[24] Otro cuadro de Fillol, *Hijo de la revolución*, presentaba

19 *Juventud*, 1, núm. 1 (4 enero 1903), 1.

20 J. Pérez Jorba, «Crónicas de arte y sociedad», *La Revista Blanca*, 6, núm. 117 (1 mayo 1903), 647-501.

21 J. Pérez Jorba, «La Exposición Steinlen», 60.

22 *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 2 (27 febrero 1904), portada.

23 Véase el comentario de Urales a este cuadro en «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», 10.

24 *Ibid.*

un obrero muerto en medio de la calle, después de una lucha sostenida con la fuerza. La calle solitaria, el muerto, tendido sobre los rieles del tranvía; palos rotos, piedras, gorros y bastones, eran testimonio de la lucha entre el pueblo y sus explotadores.[25] Otros cuadros eran más simbólicos. De Xiro, *La muerte del sol* y *Muerte de los dioses*, significaban para los anarquistas el desafío del hombre al cielo. Encontraban allí atrevido y revolucionario mensaje: el hombre, vencedor de los elementos y de los dioses.[26]

Seguramente uno de los artistas que más gustaba a los libertarios fue Fillol, y uno de los cuadros que más llamaron la atención entre las filas ácratas fue su obra monumental *Albores*. Este es un lienzo revolucionario desde el título hasta el asunto. En una plazoleta, y a la hora del sol poniente que matiza de amarillo pálido las fachadas y el cielo, un grupo de civiles carga contra los trabajadores amotinados. En medio del pelotón fugitivo, va el herido, eterna víctima, con rostro cadavérico, «quizá porque el pintor quiso dar una sensación de horror intenso, para que se tradujese en intenso odio».[27] Esta obra probablemente se inspiró en el cuadro de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, o en el episodio de *Los Miserables*, «la muerte de Gavroche», el motivo central de todas estas piezas es la figura de un niño, que representa el indomable espíritu del pueblo. En la pintura de Fillol, es un negrito quien levanta un estandarte con la palabra «Justicia». Tras unas calderas de asfalto, unos cuantos apedrean a los guardas, y al fondo, sin un cuerpo, en absoluta soledad, se extiende la calle por donde pasaron los esbirros. El pintor consiguió fuerte efecto con las cabezas del primer plano, desfiguradas en gestos de terror y coraje; rostros de sublevados que chillan y abren espantosamente los ojos y la boca para lanzar gritos de insulto y amenaza.

Además de esta misión revolucionaria, el básico optimismo de las teorías ácratas exigía del arte una luminosa misión, el labrar la senda del porvenir humano y ser mensajero del ideal. Julio Camba opina que además de recrear nuestros sentidos, la creación artística debía contribuir al progreso humano por su fe en el ideal,[28] y Nieva, que tan sólo cuando se consiga vivificar la humanidad, haciéndola

25 *Ibíd.*, 12.

26 *Ibíd.*, 11.

27 Helenio, «En casa de Fillol», *Juventud*, 1, núm. 13 (número extraordinario) (27 marzo 1903), 4.

28 Julio Camba, «Sobre arte, II», *Acracia*, 1, núm. 4 (abril 1886), 30.

dichosa y feliz, se habrá obtenido la meta suprema de la belleza.[29] Según J. Comas Costa, el arte debía ser dinámico y estar en continua mutación al seguir los pasos del hombre en su camino de perfección moral, intelectual y material.[30] Cunillera llega a elaborar una coherente teoría. Se confía que el porvenir de la revolución cambiaría radicalmente la base del arte, dividiéndose entonces la historia de las manifestaciones estéticas en dos grandes períodos: el tradicionalista y el racionalista; esto es, el arte del pasado y el del porvenir, éste, preñado de ideal, y se concluye:

> Bendito sea el arte que nos hace correr detrás del ideal con los afanes con que corre el niño detrás de la mariposa. ¿Y quién es el artista? Es artista el filósofo de ideas generosas; el sociólogo de sociedades dichosas; el pedagogo de humanidades sanas; el higienista de hombres fuertes; el artista de concepciones vitales. Los intelectuales que no son así representan lo que el búho entre los pájaros. Aquél se posa en el cementerio; éstos aman la luz.[31]

Ese arte idealista debería poner de relieve los momentos de solidaridad determinantes en el desarrollo de la historia humana. Esos aconteceres podían representarse en asuntos aparentemente triviales, pero llenos de significación. Para ejemplificarlos, se menciona el cuadro de Cutanda, *Una huelga de obreros en Vizcaya*,[32] un grupo escultórico con Lafayette y Washington unidos en cordial apretón de manos, y otro, formado por un niño blanco y uno negro, hermanados en un abrazo. En tales obras, la temática podría parecer banal y cotidiana, pero en realidad, expresaba ideales humanos eternos; el reivindicador deseo de justicia social, la espontánea fraternidad entre pueblos y entre razas.[33]

La libertad y la rebeldía alentaban al arte ácrata no sólo en su temática, sino en su misma esencia, por su modo de producirse. Los ideales espontaneístas y vitalistas libertarios nutrían la premisa de

29 Teobaldo Nieva, *La química...*, 135.

30 J. Comas Costa, «Los superfluos del arte», *Natura*, 2, núm. 29 (1 diciembre 1904), 75-8.

31 Ángel Cunillera, «Arte y libertad», *La Revista Blanca*, 5, núm. 93 (1 mayo 1902), 656-7.

32 F. Pi y Margall, «Variedades. Un discurso de Pi y Margall. Sobre el carácter y el fin del arte», *El Productor*, 7, núm. 361 (27 julio 1893), 3-4. Este cuadro de Cutanda gustó mucho a los anarquistas. Véase también «Exposición de Bellas Artes. Una huelga de obreros en Vizcaya», *La Anarquía*, 2, núm. 117 (9 diciembre 1892), 3.

33 Urales, «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», 13.

otorgar a la creación una libertad absoluta. El arte debe ser antidogmático, declara *Acracia*,[34] y Azorín, en *Anarquistas literarios*, que es auténtico arte, y arte anarquista, el de esos «hombres sinceros y enérgicos que siempre han batallado por la exteriorización libre, ajena a todo canon, desligada de falsos respetos y convencionalismos infantiles; escritores honrados que tienen el valor de escribir cuanto sienten y cómo lo sienten, sin atenerse a ridículas tradiciones ni temen los rayos vengadores de los falsos dioses».[35] En una crítica sobre la Exposición de Pintura de Madrid, J. Martí aboga por suprimir toda reglamentación en la esfera artística, y sobre todo, por la eliminación de la intervención del Estado, por la proclamación de la anarquía en el arte. Para él, el tratar de supeditar la creación a determinadas reglas, es hacerla vana y mezquina. Debe ser libre para que pueda realizarse plenamente.[36]

La fe revolucionaria anarquista hace que se apoyen los puntos de vista sobre la evolución del arte en la existencia de una sociedad antiautoritaria, condenando todo canon, tanto estético como ideológico, como político, para encasillar al arte. Se pretende una renovación de la vida estética de la humanidad, partiendo precisamente de un enfoque pluralista del arte. La centralización, manifestada en el poder, social, político o estético, es destructora y anticreativa, pues erige como valor fundamental la uniformidad. Para los ácratas, por el contrario, la cultura es el impulso estético creador en todas sus múltiples formas. En tiempos de rebeldía — concluyen —, las vías múltiples del arte reflejan la diversidad de las fuerzas sociales en marcha.

Claramente podemos darnos cuenta que los anarquistas tendían a identificar la centralización estética con la política, y la imposición de cánones artísticos con el poder del Estado. Ya hemos mencionado la atracción que en los ácratas ejerció la Edad Media. Su símbolo, la catedral gótica, no era tan sólo testimonio del poder creador del pueblo, sino también, imagen misma de la sociedad federalista medieval. Ésta, con sus innumerables corporaciones, hermandades, gremios, municipios, ignorante de cualquier principio de centralización, se reflejaba en la catedral gótica, edificio formado por partes orgánicas, en el cual cada unidad respira de su vida propia, y está orgánicamente vinculada al todo.

34 «Excursiones literarias, III», *Acracia*.
35 Azorín, *Anarquistas literarios* (Madrid, 1895), 9.
36 J. E. Martí, «Cuadros notables. El arte libre», 90.

Rocker, por ello, no halla dificultad en explicarse porqué el arte medieval alcanzó las cumbres más altas en Italia, dividida en cientos de minúsculas comunidades, federadas por vínculos flexibles. Da su respuesta sin vacilación. «Cuanto menos desarrollado está el sentido político de un pueblo, más rica es su vida cultural.»[37] Sorel vería así en la urbe estética del porvenir la resurrección de la ciudad estética medieval, que expresa el alma colectiva en creaciones desprovistas de reglas, de convenciones paralizantes, y coronada por la catedral, símbolo de un espíritu que se desarrolló nutriéndose de su propio impulso creador y ajeno a las leyes estéticas predeterminadas.[38]

En «El anarquismo en el arte», José Verdes Montenegro trata de explicar incluso científicamente las razones por las cuales no se deben seguir cánones estéticos establecidos. Según él, cada hombre tiene, orgánicamente, una sensibilidad distinta. El hecho de que una obra de arte no nos produzca emoción estética, no significa necesariamente que no sea bella, sino tan sólo, que no es el género de belleza que atrae a nuestro temple. Por otra parte, las ideas llegan tarde al lenguaje, porque como las sustancias químicas, no cristalizan sino hasta ya terminada la reacción. Así, en el terreno artístico, de manera similar, el determinismo estético que se viene estableciendo, hace que se clasifiquen las obras con conceptos escleróticos y devaluados. No subordinemos nuestro criterio artístico a nadie — declara —, proclamemos frente a esa dictadura, «una santa y salvadora anarquía, que robustezca la personalidad, la vigorice y la exalte».[39]

El gusto anarquista por los fenómenos sociales, y la consideración del arte como reflejo de la lucha de clases, justifica la frecuencia con que aparecían en las publicaciones ácratas ciertos estudios estéticos de orientación historicista, que pretendían conectar el arte con la evolución de la sociedad. En «Inmoralidad del arte», en *Ciencia Social,* el crítico traza la trayectoria del arte como instrumento de la clase opresora y ferviente aliado del oscurantismo. Se centra el artículo en una discusión sobre la arquitectura, el arte más útil e indispensable, el que más obviamente debería mostrar el progreso, y que, sin embargo, es arma cómplice de la tiranía. Ello aconteció en el momento mismo en que de la simple choza, la imaginación del artista primitivo concibió la construcción de la vivienda solitaria, el

37 Cit. por Rezsler, *Op. cit.*, 17.

38 *Ibid.*, 16.

39 José Verdes Montenegro, «El anarquismo en el arte», *Ciencia Social,* 2, núm. 8 (mayo 1896), 245-51.

palacio del mañana, donde se albergaba el jefe de la tribu. Fue entonces cuando la idea de autoridad surgió en su mente. En esta forma, la mayor parte de los edificios antiguos son lamentables monumentos a los errores de su tiempo. Los actuales son banales, imitativos, manoseados, carentes de belleza, caídos al nivel de fabricación en serie.[40]

Los anarquistas pretendían, y hasta cierto punto lo lograron, que se posibilitara la apreciación y la práctica de las artes para todos. Que éstas no fuesen monopolio privativo de las clases privilegiadas, sino patrimonio humano. En sus enfoques socio-históricos del arte, descubrían un derecho estético colectivo inherente en la historia del hombre. Este es el tema de una conferencia de Pi y Margall aparecida en *El Productor*. Se constata allí que el sentimiento de la belleza ha existido desde la prehistoria.[41] Según los anarquistas, en toda sociedad, por hambrienta, atrasada, inculta y oprimida que estuviese, siempre hubo aspiraciones artísticas. El arte formó parte de la vida desde sus comienzos, vinculado estrechamente a la magia, la ciencia, el trabajo y la religión. Ayudó a los hombres a conocer el mundo donde vivían, a comprenderse a sí mismos y a entender a sus congéneres; a propiciar su entendimiento de la naturaleza. Intervino para aplacar a los dioses coléricos, pedir lluvia o sol para las cosechas y acrecentar las energías para la caza y el combate; y fue factor decisivo en la iniciación y fecundidad de los ritos. Pero el desarrollo de la sociedad clasista creó las artes que hoy conocemos e hizo abdicar al arte de su primitiva función comunitaria.

En ciertos estudios socio-históricos, se intenta dar una explicación estética de tinte evolucionista. El arte es el resultado del medio social en el que ha vivido su creador. Así, en pueblos primitivos, el arte se inspira en la vida social; escenas de caza, pesca, vida familiar y doméstica. El arte evoluciona con y debido al medio y por ello, la arquitectura, la pintura, la literatura, son verdaderos monumentos de sociología, que hablan de las formas sociales de los pueblos. J. Comas, llega así a una premisa estética que podría reducirse a la expresión «Il faut être de son temps». Para él, el arte moderno debe responder a la cultura actual, abarcar todas las manifestaciones científicas y tecnológicas que el presente depara, e incluir los logros del cerebro humano.[42]

40 E. V., «Inmoralidad del arte, I», *Ciencia Social*, 1, núm. 2 (noviembre 1895), 53-9; «Inmoralidad del arte, II», *Ibid.*, 2, núm. 4 (enero 1896), 114-18.

41 «Variedades. Un discurso de Pi y Margall», 3.

42 J. Comas Costa, «Los superfluos del arte», 77.

Los anarquistas dan abundantes ejemplos del enfoque histórico-social del desarrollo artístico. De éstos desgaja la indudable conexión entre arte y sociedad. Debemos hacer notar que pretenden extraer de esa premisa una mejor comprensión histórica y colectiva del arte de una época determinada sin caer en el error, bastante fácil, de hacer uso del arte como de un documento sociológico, en vez de recabar del documento sociológico un ulterior y precioso elemento esclarecedor para la historia del arte. No dejan de señalar que los vínculos que condicionan la obra de arte en relación con la evolución de las sociedades están más escondidos, más entrelazados que otros fenómenos. No les satisface la metafísica idealista del arte como intuición y trasfiguración, pero tampoco la simplista teoría del espejo (el arte, reflejo de la sociedad), difundida en la época junto con un superficial sociologismo positivista. Pero aun haciendo estas distinciones, está fuera de duda para ellos que el arte depende económicamente de la sociedad, la cual lo favorece, lo oprime o lo ignora. Por tanto, la comprensión estética únicamente es posible con el análisis de la situación histórica y social. Tan cierto es este postulado para ellos, que, a pesar de su pretensión de investir al arte de una total libertad, a veces dudan de la legitimidad de una obra que no entre en el marco de la historia y las relaciones humanas.

Dos cuadros modernos tomaban su temática de épocas distintas y revelaban a los anarquistas una realidad histórica: *Spoliarium*, de Luna[43] y *Una huelga de obreros en Vizcaya*, de Cutanda. El primero se inspira en la época romana. Es el lugar de los despojos de los cadáveres del circo; hombres y fieras, moribundos y cadáveres en horrible montón. Algunos esclavos arrastran víctimas al fondo del *spoliarium*, mientras la multitud, ávida de sangre y espectáculo, se agolpa en las gradas del circo. La crítica señala la técnica del dibujo de algunas cabezas ataviadas, pero subraya sobre todo que es gente que asistirá a un banquete servido por esclavos que mañana serán arrojados al *spoliarium*.

La lucha social aparece más directamente expresada en el cuadro de Cutanda. Unos obreros han suspendido sus trabajos y se agrupan en torno a un compañero que los arenga; que los exorta a seguir protestando. Al fondo brillan fogatas encendidas, restos de la gran hoguera que funde los metales que van después a la industria, enriqueciendo a los explotadores. Distingue el crítico que el pintor «sen-

43 Véase la crítica a esta obra, C., «Spoliarium. Cuadro del artista Luna y Novicio», *Acracia*, 1, núm. 2 (febrero 1886), 15-16.

tía que aquella multitud de trabajadores fuertes, vigorosos, sanos, inteligentes, no habían de servir eternamente de escabel para que los amos se llevasen y amazasen una fortuna que ellos tenían parte».[44]

El enfoque evolucionista del arte alentaba a los anarquistas a traducir la decadencia de la sociedad capitalista al lenguaje del arte. Producto de ésta era un arte enfermo, según Cunillera, supeditado a la esclavitud y el vasallaje.[45] Era éste producido por afanes mercantiles y capitalistas, y por ello, creador de obras bastardas; como aquellas estatuas o monumentos a industriales y banqueros; la de Eusebio Güell y Ferrer en Barcelona, por ejemplo: «Averiguados los méritos en virtud de los cuales se le honra de este modo, aun aceptando que fuese bueno y honrado, no hemos sabido ver en sus hechos ni en sus obras otras cualidades que no tengan muchos hijos de madres.»[46]

La esterilidad creativa de la burguesía era manifiesta también en su incapacidad de crear estilos originales. Así se veía en sus proyectos imitativos y fuera de moda, como el de completar la catedral de Barcelona en estilo gótico. «La religión y sus monumentos no son ya de nuestra época, el goticismo no tiene razón de ser en el siglo.» Tan sólo una sociedad incapaz de crear algo propio pretende imponer el acabado de ese edificio en un estilo que no está inmerso en vida.[47]

La premisa que más obviamente expresaba la decadencia de la sociedad capitalista era la de «el arte por el arte». La crítica anarquista insiste en que tal noción está reñida con la de humanidad. Se citaba a Nietzsche, «El arte es el gran estímulo de la vida», y entonces «¿cómo puede suponérsele sin fin, sin objeto?».[48] El arte tiene la obligación de ser social y positivo, representación del hombre y sus problemas. Se ataca a Puvis de Chavannes: «su pintura carece de vida humana, desnudos de corte griego, sus seres, cansados de la vida humana, se hallan ensimismados en su vanidad o trasfigurados por la idea de eternidad».[49]

44 «Exposición de Bellas Artes. Una huelga de obreros en Vizcaya», 3.

45 Angel Cunillera, «¿Qué es el arte?, 162.

46 C., «Los monumentos y la clase media en Barcelona», *Acracia*, 2, número 14 (febrero 1887), 173-77.

47 *Ibid.*, 176.

48 Alberto Chiraldo, «El ideal del arte», *Los nuevos caminos* (Madrid, 1918), 205-11.

49 J. Pérez Jorba, «Crónicas de arte y sociología. El salón de otoño de 1904. París», *La Revista Blanca*, 7, núm. 156 (noviembre 1904), 258-62.

Este tipo de censura es consistente. Se critica en la Exposición de París de 1895, la falta de fe, la ignorancia, que los artistas que allí exponen tienen de la historia.[50] En otras reseñas, se desprecia el decorativismo de Alexandre de Riquer,[51] y el libertinaje gratuito de Feliciano Reps.[52] Junyer Vidal, en sus paisajes mallorquinos, es un pintor de la artificialidad por su falta de contenido. Los lienzos campestres de Ivo Pascual en el Salón 4 Gats están vacíos de ideas, los de Torres García no valen nada, y aun se critica a Graner, un pintor muchas veces elogiado por los libertarios, porque sus cuadros son para «distraer a un público de satisfechos».[53]

No es que los anarquistas negasen al arte autonomía propia, pero ésta era entendida no como privilegio fijo, sino como el momento de un proceso dialéctico vivo, articulado históricamente, e históricamente reconocible. Autonomía no de la lucha social, sino en la lucha social. Así, evidentemente, la noción de la libertad estética desemboca en la pretensión de forjar un arte público, multitudinario, y polifacético, pero donde el mensaje tiene importancia definitiva; no sólo como médula filosófica e ideológica de la creación, sino aun determinante de su forma. Ello justifica que se rebelen contra experimentaciones puramente formales, como las llevadas a cabo por Cezanne: «Cezanne es fragmentario, incompleto e incoherente, es un revolucionario por la forma y da en falso.»[54]

Abundan las críticas a preocupaciones exclusivamente formales manifestadas, según ellos, en la preponderancia en materia de creación, de la técnica y de la forma, y en la falta de contenido. Hacen, en efecto, un transplante de las categorías de progreso y decadencia del plano histórico-social al plano artístico, y vinculan directamente estilo o método de creación a intereses de clase. Los anarquistas consideran la cultura como fenómeno de clase, y visto así, el arte nacido del ideal social de una clase robusta y energética, es naturalmente progresista y sano; dice algo, lleva algún mensaje. El arte de una clase declinante es, por consecuencia, replegado en sí mismo, servidor de la belleza pura, vacío de contenido, decadente. En el arte por el arte, la autonomía de creación con respecto a la vida reflejaba la disolución del vínculo social, desvirtuando la misión colectiva de

50 «Inmoralidad del arte, I», 33-9.

51 *La Revista Blanca*, 7, núm. 156 (1 noviembre 1904), 258.

52 J. Pérez Jorba, «Crónicas de arte. Feliciano Rops y el grabado acuarellista», *La Revista Blanca*, 7, núm. 149 (1 septiembre 1904), 145.

53 T. T. Fort, «Salon 4 Gats», *Natura*, 1, núm. 11 (1 marzo 1904), 176.

54 *La Revista Blanca*, 7, núm. 156 (1 noviembre 1904), 262.

—Sensualismo artístico-burgués ó el arte como aperitivo

CRITICA ANARQUISTA A LA ESTÉTICA BURGUESA

Almanaque de Tierra y Libertad para 1911, 103.

la belleza y vaciándose de significación artística al despojarse de mensaje humano.

En general, se puede decir que los anarquistas dividen entre arte comprometido y arte decadente; presentando ambos conceptos en términos de exclusión. El primero, fecundado por el ideal social más avanzado, es concebido como único método de creación que corresponde a la lucha social. El segundo engloba un gran número de expresiones artísticas con ciertos comunes denominadores: no ser la expresión de la realidad social, cultivar la forma por encima del contenido, ser la expresión de una clase ociosa. Es obvio, que automáticamente, al hacer esta distinción, los anarquistas contradicen su premisa de libertad absoluta en el dominio artístico, y caen involuntariamente en una concepción normativa y cerrada de la estética.

Se puede ver otra derivación interesante del enfoque sociológico que los anarquistas hacían del arte en sus intentos de explicar la emoción estética por su arraigo en la noción natural de solidaridad social. Encontraron fundamentos para estas ideas en las conocidas tesis de Guyau. Los libros de este pensador francés circularon mucho entre los libertarios, y se hicieron varias ediciones de *La irreligión del porvenir* y de *El arte desde el punto de vista sociológico*. Además, en las revistas y periódicos ácratas, aparecían fragmentos de sus obras.[55]

La primera tesis de Guyau, la de los problemas de la estética contemporánea, asienta lo bello en los fundamentos y la irradiación de la vida. En *La irreligión del porvenir*,[56] después de haber señalado la idea sociológica bajo la religiosa, Guyau ha querido ver si la encuentra también en el fondo mismo del arte, implicando que éste, al ser la emoción estética más completa y elevada, debe forzosamente tener carácter social. La otra obra de Guyau, *El arte desde el punto de vista sociológico*,[57] desarrollaba esta idea y difundió entre los li-

55 De Guyau se tradujo al castellano *El arte desde el punto de vista sociológico* (Madrid, 1902), trad. por R. Rubio; *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción* (Madrid, 1903), trad. por L. Rodríguez; *La irreligión del porvenir* (Madrid, 1904), trad. por A. M. Carvajal. Extractos de su obra aparecieron en *Anticristo* (1906), «El arte y la vida», en *La Revista Blanca*, 5, núm. 86, 421-26; «La literatura y los decadentes», en *Natura*, 1, núm. 37 (1 abril 1905), 202-6 y 483-92; «Influjo de la Biblia y el Oriente sobre el sentimiento de la naturaleza», *La Revista Blanca*, 4, núm. 122 (1 agosto 1903), 85-7; «Esbozo de una moral sin obligación ni sanción», *Buena Semilla*, núm. 18 (1906).

56 Véase Raymond Bayer, *Historia de la estética* (México, 1965), 286-95.

57 Citamos de *L'Art au point de vue sociologique* (Paris, 1930), cap. I, 25-42.

bertarios la consideración del arte como fenómeno social desde tres puntos de vista: por su origen, por su fin, y en suma, por su esencia misma o ley interna. Es decir, el arte es social no solamente porque tiene origen y fin en la sociedad real de cuya acción se nutre y sobre la cual actúa, sino porque «crea una sociedad ideal», donde la vida alcanza un máximo de intensidad y expansión. Se convierte así el arte en expresión superior de la sociabilidad misma y de la simpatía universal. Es extensión de la sociedad, por el sentimiento, a todos los seres de la naturaleza, y aun a las criaturas ficticias; productos de la imaginación humana. La emoción artística es, pues, esencialmente, social. Tiene por resultado ampliar la vida individual haciéndola confundirse con una vida más extensa y universal. La ley interna del arte es «producir una emoción estética de carácter social». Del fondo incoherente, discordante y subjetivo de las sensaciones y sentimientos individuales, el arte cristaliza ciertas emociones que tienen eco en todos a la vez, y que pueden, por tanto, dar lugar a una asociación de goces. La característica esencial de esos goces es que ya no se excluyen mutuamente, a la manera de los placeres egoístas, sino que, por el contrario, están en esencial «solidaridad». Así, el arte arrebata al individuo de su propia vida, y le lleva a vivir la vida universal, no ya tan sólo por la comunión de ideas, de voluntades y acciones, sino por la comunión de sensaciones y sentimientos. Guyau recoge la idea de los antiguos. Toda estética es en realidad una música, en el sentido de que es una realización de armonías sensibles entre los individuos, medio de hacer vibrar simpáticamente los corazones como vibran al unísono los instrumentos y las voces. Todo arte es, por ende, un medio de concordia social, aun más profundo que otros; pues pensar del mismo modo equivale, sin duda, a mucho, pero la gran obra es hacernos sentir juntos.

Varios escritores ácratas recogen las ideas de Guyau. Teobaldo Nieva,[58] y Verdes Montenegro,[59] consideran al arte como emoción social, y de allí el paso al plano de la solidaridad es claro, como lo es también el adscribirle carácter biológico. La solidaridad es el principio de todo, y desde la sociedad de células que manifiesta la armonía biológica, se pasa a la armonía espiritual, misión esencial del arte. En cierta forma, se trata de las ideas de Kant llevadas al sociologismo. El arte tiende a establecer una forma de sinergia social.

58 Teobaldo Nieva, *La química...*, 132.
59 José Verdes Montenegro, «El anarquismo en el arte», 246.

Arte y vida

Las tesis de Guyau concurrían a cristalizar, asimismo, en las premisas estéticas espontaneístas y vitalistas de los libertarios. La creación artística consistía en dar vida, en crear algo viviente, estableciéndose un nexo entre lo bello y lo vivo que ofrecía a lo sociológico una firme base biológica. Ciertas tesis vitalistas y sensualistas ácratas se consolidan y establecen en el plano social y los dos fines distintos pero superpuestos de esta estética se materializan y apoyan mutuamente. Para los anarquistas, el arte antiguo u oficial, mezquino y sumiso, «manifestación llorona y deprimente de la resignación cristiana que se complace en presentarnos sus propias miserias psicológicas», se opone al arte nuevo del porvenir, inspirado, según Camba, es «la alegría de la vida espiritual, espléndida, amplia, exhuberante, la vida fuerte con sus titánicas luchas, y sus hermosos triunfos».[60] Afirma Ángel Cunillera en *La Revista Blanca*, que el arte debe colaborar a la alegría de vivir, a engrandecer e integrar la vida, a hacerla más intensa e impetuosa.[61]

La relación establecida entre arte y vida, podía llevar a diversas y a veces insospechadas conclusiones. En primer lugar, conducía a un vitalismo externo y un tanto superficial, que determinaba ciertas predilecciones temáticas; por ejemplo, los paisajes de Fillol, «frutos de momentos de amor con la tierra», «equilibrio de salud y brillo de sol». «En esta tierra hay que sentir la luz y cantarla, hay que amar las hembras recias de caderas de mujer paridora y gozarlas como buenos machos, hay que querer a los anchos campos de naranjales y de rosas y pintarlos con chorradas de color.»[62] En este espíritu se exaltaban las obras que trascendían una sexualidad fecunda. *Venus*, cuadro de Toda Nuño, mostraba una mujer desnuda en un bosque, de cara al sol. «No sale del mar, sale de la tierra, cubierta de verdor y próxima a ser besada por el astro de la vida... La Venus puede ser fecundidad, puede ser goce, belleza, amor. La mujer hermosa, fresca, sonrosada, desnuda, esperando de pie la salida del sol que la fecunde.» Se acabaron las obras severas, tristes, místicas, concluye Federico Urales, ahora las artes sólo deben recordar la vida,

60 Cit. por Álvarez Junco, *Op. cit.*, 81. Véase también Ricardo Barón, «Escultores y pintores», *La Revista Blanca*, 6, núm. 115 (1 abril 1903).

61 Ángel Cunillera, «¿Qué es el arte?», 163.

62 Marcelo, «La Exposición de Arte Nuevo», *Juventud*, 1, núm. 22 (22 mayo 1903), 3.

la risa y el placer, y las ideas revolucionarias que han de darnos al dominar sobre la tierra, la alegría y el goce que buscan los artistas. «¡Qué dicha la del mundo en el que todos los hombres sean artistas!»[63]

En una interesante entrevista con Fillol, el pintor relaciona la falta de afición a la vida con la mentalidad burguesa. Los burgueses sólo compran «marinas para comedor», se asustan de los apuntes que él hace, en los que se vierte toda la sensación recibida de la naturaleza, toda la plena emoción de la vida. «¡Son unos cochinos!» responde el periodista, y aprueba los cuadros del pintor; desnudos y flores marinas, donde se siente el «misticismo de la vida», «la visión de toda la Vida, la de los ensueños, la de la carne, la riente de los campos, la de los hombres fuertes gritando, riendo, matando». Es un revolucionario — concluye —, «después de la revolución, el placer de la vida».[64]

Más interesantes tal vez, son ciertas premisas estéticas espontaneístas derivadas de esta concepción vitalista del arte. Entre ellas, la idea de la abolición de la sala de museos, producto de la tendencia a desmitificar el arte bajo la forma estereotipada de su expresión, privándolo de los templos que lo consagran: museos, salas de conciertos, etc.[65] Asimismo, contra las ideas tradicionales, se postula la supremacia del acto creador por encima de la obra de arte misma. Ésta es limitada, imperfecta, envejece y se torna obsoleta una vez cumplida su misión. Se exalta, por el contrario, el arte existencialista de situación, fruto de la experiencia vivida.

Interesantes corroboraciones de estas ideas son las meditaciones de un crítico de *Juventud* en su camino a una exposición de pintura: «¡Qué bien se está al sol, el placer de vivir sin pensamientos! ¡Qué inmenso gozo estar de cara al infinito y sentir bajo mis carnes a la tierra con el mismo fervor sensual de una querida!» Marcelo — así se firma el periodista —, decide ultimadamente no ir a esa exposición e irse, en cambio, a comer pescado. Eso es más artístico que el ir a visitar pinturas fijas en una galería.[66]

No es así sorprendente el que se haya publicado en *La Revista Blanca* un artículo de Unamuno que esencialmente expresa esas mis-

63 Urales, «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», 13.

64 Helenio, «Albores. En casa de Fillol», *Juventud*, 1, núm. 13 (27 marzo 1903), 4.

65 Proudhon en su *El principio del arte y su destino social* consideraba la sala de conciertos como la muerte de la música.

66 Marcelo, «La Exposición de Arte Nuevo», 3.

mas ideas. Según este escritor, el fin último e ideal del arte, y como ideal tal vez inasequible, es la identificación de lo natural y lo artístico. Por mediación del hombre, la naturaleza camina al arte y éste a aquélla. El arte se hace naturaleza humana, nuestra, interior, «médula de nuestro espíritu, naturaleza en nosotros, espontaneizándose lo reflejo; y a la vez, la naturaleza se hace en nosotros arte, lo espontáneo se refleja en ella. La suprema obra artística del hombre es el mundo mismo; su vida debe ser la suprema realización de la belleza».[67]

Realismo

Podemos ahora pasar a discutir la concepción ácrata del realismo. En sus críticas artísticas, hay una continua insistencia en la necesidad de ser realista. Ahora bien, ¿qué significaba tal término para ellos? Desde luego, no dejan de referirse a los valores del movimiento artístico realista decimonónico; pero más que apegarse a ellos, el realismo era para los libertarios una categoría estética especial. Veamos cuáles son sus referentes primordiales.

Tan sólo en algunas críticas se concuerda con un cierto naturalismo estético. Las propiedades estéticas existirían en la naturaleza, en las cosas, en el mundo real, como propiedades independientes de que se entre en relación con ellas o no. Corresponde al hombre el trasplantar al lienzo, por ejemplo, con «chorradas de color», esa vida palpitante que se encuentra afuera y existente, así pues, al margen del hombre. Tales cualidades — el color, la simetría, la proporción —, pertenecen a las cosas objetivamente, y no precisan del hombre para existir.

Sin embargo, en general, se rechaza este enfoque naturalista, y se trata de relacionar la propiedad estética con su significación social y humana. En consecuencia se deduce que el valor estético que los objetos tengan por sí mismos, existe tan sólo dependiente de la existencia del hombre como ser creador y como ser social. Los libertarios ligan definitivamente el concepto del realismo al ideal social.

Influyen aquí ciertas ideas de Proudhon. Se tradujo al español *Du principe de l'art*, y ciertos trozos de esta obra aparecieron en *La Revista Social*.[68] Allí se plantea la pregunta de si, efectivamen-

67 Cit. por Álvarez Junco, *Op. cit.*, 88.

68 *Revista Social*, 2.ª época, 1, núm. 10 (19 marzo 1885), 3; *Ibid.*, núm. 14 (16 abril 1885), 3; *Ibid.*, núm. 16 (30 abril 1885), 3. Sobre el realismo en el arte

te, tiendo el arte al desenvolvimiento del ideal o a una imitación puramente material, cuyo último esfuerzo sería la fotografía. El arte sólo debe servir al ideal, se responde, y si se limita a una simple imitación, copia o falsificación de la naturaleza, hará mejor en abstenerse, pues no haría más que ataviarse con su propia insignificancia, deshonrando los mismos objetos que hubiera imitado. «¿Qué es eso invisible y misterioso de las cosas que nos agrada? Es una facultad que existe en la gente, independiente de la razón, y que capacita para las sensaciones estéticas.» Eso es el ideal, y las palabras realismo e idealismo están mal aplicadas, pues el arte es «al propio tiempo realista e idealista», son términos inseparables. Se otorga al artista el derecho de reparar, corregir, embellecer y aumentar las cosas, disminuirlas, aminorarlas, deformarlas o cambiar sus proporciones, concluyéndose que es pues la obra de la naturaleza lo que el artista continua, subjetivamente.[69] Los teóricos ácratas españoles recrean estas ideas. Leopoldo Bonafulla, en *Hacia el porvenir*, niega que el arte sea la «fría y vulgar imitación de otros modelos, sin expresiones propias, repitiendo líneas».[70] Teobaldo Nieva desarrolla una teoría sobre la relación entre realismo y subjetivismo, intuida inicialmente por Proudhon. Nieva reconcilia el realismo con la expresión humana — el arte es objetivo-subjetivo —, a través de las relaciones que lo ligan al hombre. «El arte no es sólo la forma plástica, sino la misma concepción artística, sin separar la una de la otra, si bien ésta no puede ostentar su valía, ni manifestarse de otro modo que por la primera, y de allá que desde luego se haya podido afirmar el único modo de ser el arte.»[71]

véase entre muchos libros: Sidney Finkelstein, *Art and Society* (Nueva York, 1947). Agostí, Héctor, *Defensa del realismo* (Buenos Aires, 1956); Aragon Louis, «Realisme socialiste et réalisme français», *La Nouvelle Critique*, núm. 6 (1949); Bozal Valeriano, *El realismo plástico en España, 1900-1936* (Barcelona, 1967); Brecht, Bertold, «Volkstumlichkeit und Realismus», en *Schriften zur Literatur und Kunst*, II (Frankfurt, 1967); Coutinho, Carlo Nelson, «O realismo como categoria central da critica marxista», en *Literatura e humanismo* (Río de Janeiro, 1967); Galvano Della Volpe, «Engels, Lenin y la política del realismo socialista», *Crítica del gusto* (Barcelona, 1963); Ernst Fischer, *Arte y coexistencia* (Barcelona, 1968); Georg Luckacs, *Problemas del realismo* (México, 1966); Meyer Schapiro, «The Patrons of Revolutionary Art», *Marxist Quarterly* (Nueva York), 3, (oct.-dic. 1937); Sollen, Samuel, «The Basis of Social Realism», *Daily Worker* (Nueva York), Suplementos (14 y 21 de abril 1946); Nochlin, Linda, *Realism* (Nueva York, 1971).

69 *Revista Social*, 2.ª época, 1, núm. 14 (16 abril 1885), 3.

70 Leopoldo Bonafulla, *Hacia el porvenir* (Barcelona, 1905), 5.

71 Teobaldo Nieva, *La química*... Cap. Del arte.

En tal relación objetiva-subjetiva, hay dos impulsos aparentemente paradójicos, pero que en realidad no son contradictorios. Nieva acepta como verdad que por una parte se aspire a orientar con exactitud a través de los fenómenos circundantes y se exija del artista, al estructurar verídicamente los rasgos de la vida real, que trace un retrato fiel de ella. Pero al mismo tiempo, esa creación deberá estar impregnada de emoción e impulsará al público a extraer determinadas conclusiones sociales de ese trozo de vida.

Esta concepción del realismo prevalece en las críticas artísticas. Así, en la reseña de la Exposición de Pintura de Valencia de 1903, se protesta por la falta de creatividad en los paisajes. La pintura es un arte, se insiste, se toma algo de la realidad, y el artista tiene que hacerlo vivir a base de colorido, de dibujo, de tonalidades combinadas que le dan aliento, haciendo que la obra adquiera vida propia e independiente del modelo tomado. Para conseguir un simple retrato —se declara despectivamente—, con una cámara fotográfica basta; pintar es «crear obras de enjundia significativa», que pongan a uno «por encima del mundo», «eso es pintar, para eso se pinta y quien no sea capaz de ello que rompa el pincel».[72]

La crítica de Arte de *Acracia*, al comentar el movimiento pictórico catalán moderno, se pregunta porqué esos artistas, al pintar paisajes, se dan por satisfechos tomando un punto de vista con la precisión mecánica de la fotografía, las más de las veces apenas hacen composición, y se dedican a copiar servilmente la naturaleza. ¿Cumple así el arte la misión que le corresponde? se pregunta la revista. ¡No! es la contundente respuesta.[73]

Verdes Montenegro, con terminología científica establece así los derechos creacionistas del artista. Éste desfigura la naturaleza en sus obras, variando la proporción de las líneas, la intensidad de los colores, exagerando u omitiendo un detalle cualquiera, y eso fatalmente, en virtud de su temperamento. Cada hombre frente a la realidad es como un espejo de distinta curvatura que obtiene del objeto que tiene delante una imagen distinta. Así, el cuadro, el poema, la partitura, no son la naturaleza misma, sino la naturaleza tal como la siente el artista quien la expresa según su manera de ser, lo cual constituye su estilo.[74]

72 «Pintura. Círculo de Bellas Artes», *Juventud*, 1, núm. 1 (14 enero 1903), 4.

73 J. Camba, «Sobre arte, I», *Acracia*, 1, núm. 3 (marzo 1886), 21-22.

74 José Verdes Montenegro, «El anarquismo en el arte», 248.

Es evidente para los anarquistas que la forma, tal como se encuentra en la naturaleza, debe sufrir en cada caso, aun en el arte más realista, una deformación. El arte no debe ser simple imitación o reproducción sin contenido expresivo. Se ataca al arte naturalista porque su forma permanece orgánica, como lo es en la naturaleza, porque las conexiones del tejido formal no se disocian ni se destruyen, y lo que ellos esperan de un artista creativo es la ruptura de esa organicidad natural, no sólo en virtud del temperamento individual, sino sobre todo, del mensaje social de la obra.

No se detienen los ácratas en este derecho individual del artista para interpretar la realidad. En general predomina en su estética el enfoque social, que prohibe la concepción estrictamente naturalista de lo estético, y en la que se auna forzosamente una concepción social. Según ésta, las propiedades estéticas precisan, en efecto, de un sustrato básico natural, pero sólo se dan por y para el hombre como ser social. Así, la relación estética se desarrolla desde una base histórico-social en el proceso de humanización de la naturaleza. Lo estético no existe, por tanto, al margen del hombre social, inclusive a veces puede darse al margen de la conciencia de un sujeto individual, pero no fuera de una relación sujeto-objeto, entendida ésta como social.

¿Andarán fuera de razón quienes no ven en el arte sino la imitación o la reproducción de la naturaleza? se pregunta Pi y Margall en *El Productor*.[75] Encuentra que no es así, y considera como arte supremo la arquitectura, justamente por ser el arte que más se independizó de la naturaleza, tomando de ella sus elementos, sus leyes para hacer sólidos los edificios, y sus primitivas formas, para luego apartarse de la imitación y seguir por originales y extrañas vías. Es también la arquitectura el arte más fundamentalmente social que existe, y por tanto donde más puede señalarse la divergencia entre una tesis naturalista y aquella concepción estética fundamentada en lo objetividad social y humana.

El arte realista no debe tener otro fin que las manifestaciones de la vida humana. Considera Pi y Margall, que el arte debe así tender al perfeccionamiento de la humanidad y del hombre. Ese es, a fin de cuentas, el mismo fin que persigue la ciencia, al investigar los secretos y las leyes de la naturaleza, el mismo fin de la industria, al aplicar esas leyes y preceptos a la satisfacción de nuestras necesidades, y filosofía, al promover y determinar las evoluciones del derecho y la justicia.

75 «Variedades. Un discurso de Pi y Margall», 3.

En *La Revista Social* se dan las etiquetas definidoras de Proudhon. El arte es una simbiosis de «realismo e idealismo».[76] De acuerdo con este término, el arte toma de la naturaleza su esencia concretizante, pero el artista está llamado a la creación del mundo social, como continuación del mundo natural, y por ello, el arte debe definirse como «Una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, en vista del perfeccionamiento físico y moral de nuestra especie». Más que la naturaleza es importante el arte, pues la naturaleza no sabe nada de nuestra vida social, y para expresar ésta, se requiere un nuevo lenguaje, no sólo filosófico, sino artístico y estético.

La praxis artística anarquista verifica asimismo esa concepción del realismo. El placer que se adquiere en la producción de la obra de arte es el de los hombres empeñados en transformar la realidad, y por tanto, en producir una nueva realidad humana. Esta productividad es fuente de goce artístico que proviene no sólo de la contemplación, sino de la participación en el proceso mismo de la creación.

En estas consideraciones, así como en la apología de Pi y Margall hace de la arquitectura, se pueden ver perfilados otros de los lineamientos de la estética anarquista; el valor utilitario del arte, y la consideración del artista como ser práctico, histórico y social, que al humanizar la naturaleza con su actividad, crea un mundo de relaciones, valores y productos, del que forman parte los valores estéticos de la obra de arte.

Podemos resumir el significado del realismo para los anarquistas en los siguientes puntos principales:

a) El arte realista, debe cumplir una función cognoscitiva que deriva de su temática y de su mensaje. Es así, fundamentalmente social.

b) Los acontecimientos y objetos representados en la obra de arte, implican una elección y una interpretación personal y social. En esta forma, el proceso artístico se articula dialécticamente, al penetrar el artista en la esencia social de la realidad.

c) Semejante interpretación del proceso artístico excluye la interpretación estrictamente naturalista, que conduce a la imitación exacta del modelo.

d) También se excluye de esta estética la discriminación a favor de los elementos exclusivamente formales de una obra.

e) La obra realista se atendrá a temas enfocados no en su contenido personal exclusivamente, sino en su aspecto social, pues el artista tiene una misión para con el pueblo.

76 «Arte y ciencia», *Revista Social*, 2.ª época, 1, núm. 16 (30 abril 1885), 3.

f) El realismo se basa en un sentimiento de solidaridad, que dignifica y estrecha las relaciones humanas.

No se trata de una estética que sólo busca reflejar la realidad, sino que busca, a su vez, producir o crear una nueva realidad. Evidentemente, ese arte no permite considerar el reflejo artístico como rasgo esencial, y es claro también que en ciertos aspectos se trata nuevamente con postulados de una estética cerrada, por ser normativa. Las prescripciones se ponen en evidencia sobre todo en las críticas artísticas, cuando se alude a la estética, no para explicar lo que el arte es, sino para contribuír a que éste responda a urgencias sociales o ideológicas determinadas.

Por otra parte, al aceptar los ácratas la función cognoscitiva del arte, le adjudican a éste un papel que no consiste en reflejar pasivamente la realidad, sino en tomar cierta distancia frente a los hechos o cosas reales, no dejándose absorber por ellos, para que lo habitual, lo cotidiano, se presente como algo insólito y extraño. Así la realidad aparece bajo una nueva luz, y puede ser captada más plena y profundamente, en el contenido social que guarda.

Se diría en general que hay una diferencia de términos, y que los anarquistas deberían referirse no a «realidad», sino a «verdad». «Realidad» y «verdad», que en el sentido hegeliano coinciden. Erraron posiblemente en la selección de palabras, pues «realidad», en el sentido en que es utilizada, conduce a confusiones, por su vinculación con la estructura externa de las cosas, como se deduce con las frecuentes comparaciones que los anarquistas hacen con la máquina fotográfica. «Verdad», en cambio, sería una connotación más adecuada para lo que ellos pensaban; sería un modo de representación, interpuesto entre lo social y lo objetivo del mundo y sus fenómenos.

Arte y trabajo

A lo largo de esta discusión, hemos aducido varias veces un fundamento utilitario en el arte. Ello nos lleva a reconsiderar el término arte social. Verdaderamente, al emplearlo, se hace una correspondencia entre dos realidades heterogéneas: el arte y la sociedad. Tal relación puede ser comprendida desde dos puntos de vista distintos. Como hemos visto, uno de ellos puede ser un zambullirse del arte en plena vida social para enriquecerse y vivificarse al contacto con hechos que el arte individualista desdeñaba y quería ignorar. El segundo, sería el considerar la colaboración directa del arte a

los fines de la vida social y como ventaja para la sociedad. Este carácter, eminentemente utilitario, liga a esta estética con las del socialismo europeo del siglo XIX.[77]

Ya hemos discutido el primer punto de vista. El segundo, nos lleva a considerar los fines mismos del arte. *Acracia* declara que además de recrear nuestros sentidos intelectuales, la obra de arte debe tener otra circunstancia no menos indispensable, esto es, un objetivo que sirva de norma al artista para contribuir con sus producciones al avance de la sociedad. ¿Por qué no hacer que las artes contribuyan también al progreso humano como lo hace la ciencia?[78]

Dentro de este utilitarismo social, combinan en el anarquismo teorías tan dispares como son la exaltación de temas industrialistas y tecnológicos, así como ideas derivadas de Ruskin y Morris y aparentemente contrarias a los adelantos del progreso. Veamos en qué forma se entretejen en la estética ácrata ambos postulados.

Ruskin y Morris fueron muy leídos por los libertarios. Se publicaron varias ediciones de algunas de sus obras,[79] y eran citados por los anarquistas. Las teorías de esos escritores insistían en la necesaria unión de la belleza y el trabajo. Una de las ideas centrales de Ruskin heredada por los libertarios es que en la sociedad moderna hay un

77 Saint Simon quería utilizar la fuerza del arte para su filosofía industrialista y con ello determinar en el mundo un crecimiento del bienestar. En esta línea de estética maquinística están en cierta forma los ácratas. Sobre las estéticas sociológicas, véase H. S. Needham, *Développement de l'esthétique sociologique* (París, 1926), y también Margaret Thibert, *Le Rôle social de l'art d'après les Saint-simoniens* (París, 1972).

78 Camba, «Sobre arte, II», *Acracia*, 1, núm. 4 (abril 1886), 30-31.

79 Se publicaron en España las siguientes obras de Ruskin: *La belleza que olvo* (Barcelona, 1897), trad. por A. Fillier, *Las siete lámparas de la arquitectura* (Madrid, 1900); *Los jardines de la reina* (Madrid, 1901), prólogo de Pedro Corominas; *John Ruskin: Fragments* (Barcelona, 1901), ed. Cebrià Montoliu; *Institucions de cultura social. Conferences donades al Institut Obrer Català* (Barcelona, 1903), ed. C. Montoliu; *Natura: Aplech d'estudis i descriptions de sas bellesas* (Barcelona, 1903), ed. C. Montoliu; *Lo treball* (Barcelona, 1903); *Sésamo y azucenas* (Barcelona, 1905), trad. por Manuel de Montoliu; *Obras escogidas* (Madrid, 1905); *Pintores modernos* (Valencia, 1905), trad. de Carmen de Burgos; *La Biblia de Amiens* (Madrid, 1907), trad. por M. Ciges Aparicio; *Sésamo y azucenas* (Madrid, 1907), trad. por Julián Besteiro; *Estudios sociales (Unto This Last)* (Madrid, 1908), trad. por Ciges Aparicio. Algunos de los artículos aparecidos en revistas libertarias son: P. Corominas, «Crónica artística», *La Revista Blanca* (15 agosto 1900), 16; *Natura* (1903), 303-4. De William Morris se tradujo *Noticias de ninguna parte* (Barcelona, 1903), trad. por Juan José Morato. Sobre Morris en publicaciones libertarias véase «Revista de revistas», *La Revista Blanca* (1 junio 1899).

enorme desnivel entre el progreso industrial y el artístico. El escritor inglés sostenía los derechos de un arte estrechamente ligado a la vida moderna, y predicaba la cualidad moral del arte. De acuerdo con él, la vida sin trabajo es un crimen, pero el progreso industrial sin arte lo es también. De allí que elogiara el trabajo manual y condenara el arte por el arte.

Esta concepción del trabajo llevó a Ruskin a su admiración por la Edad Media, a la que, como hemos visto, concurrían los anarquistas. En aquellas edades se creía redescubrir un sistema laboral que se oponía a la deshumanización del mundo capitalista moderno, y una estética que proponía, como valores fundamentales la sinceridad y el ideal por encima de la perfección formal. En palabras de Pérez Jorba, los pintores primitivos «dibujan sumariamente, trazando los contornos de manera sencilla; combinaban con torpeza los colores, y a veces carecían de perspectiva, pero eran maestros en el arto de infundir expresión poética a sus figuras y en traducir de sus personajes el estado interior».[80]

Ruskin guió también, en el fin de siglo, el cambio del concepto de artista a artista como artesano; herrero, ebanista, carpintero. En la Edad Media, cuando artesano y artista no eran más que uno, se veían ambos conceptos, lo bello y lo útil indisolublemente ligados. En varios artículos ácratas se subraya la necesaria unión de lo bello y lo funcional, enfatizándose la teoría central de Ruskin: la necesidad del contacto diario con objetos artísticos.

Estas razones orientan la crítica que los anarquistas hacen del trabajo industrial moderno, pero esta crítica difiere fundamentalmente de la de Ruskin. Mientras el inglés era fundamentalmente antimaquinista, los libertarios atacan el progreso por su deshumanización en la sociedad presente. Su problema principal, según ellos, era que tan sólo rinde para los ricos, mientras que para el pobre se traduce en alienación y mayor miseria. La reacción libertaria no era antiindustrialista, sino anticapitalista, e implicaba una preocupación tanto humana como estética. En la sociedad moderna se veía al obrero convertido en robot y ejecutando labores estandarizadas y repetitivas. Anteriormente, en cambio, el artesano, aun después de trabajar en la fase mecánica de su obra, tenía tiempo de desarrollar su imaginación y poder creador. Los avances técnicos servían entonces para dejarle más tiempo libre, justamente para desarrollar esa fantasía.

80 «Crónica de arte y sociedad. Sobre pintores de antaño y hogaño», *La Revista Blanca*, 6, núm. 131 (1 diciembre 1903), 341-6.

Ahora, sólo servían para esclavizarlo aun más al patrón. Antes, el artesano podía unir trabajo y creación, ahora, el obrero era un esclavo; las modernas técnicas de producción en serie, alienaban al trabajador de su producto y de su sentido social. Además, la producción en masa capitalista había eliminado todo detalle artístico de lo fabricado porque las leyes de la oferta y la demanda obligaban al abaratamiento de la producción.

Ya hemos mencionado la crítica de Eduardo Marquina al trabajo de fábrica.[81] A él se sumaron otras voces libertarias. Tárrida del Mármol expone francamente los perjuicios que el progreso industrial ha ocasionado al obrero. «Antes, el trabajador era un artista, hoy suele ser un instrumento de producción, un mecanismo insignificante comparado con las máquinas gigantescas de nuestra época. Acaparada por el capital, la maquinaria ha sido constantemente para el pobre una causa de trabajo doloroso, de paro y de privaciones, hasta el punto que más de una vez el proletariado, en el colmo de la desesperación, se ha lanzado a la destrucción de sus competidoras de hierro.»[82]

También Marquina señala la falta de «artisticidad» de los productos industriales:

> Nada importa que el fruto del trabajo no sea digno luego de la humanidad, que en él no quede ni una sola huella del sentimiento del hombre que lo ha producido; nada importa que sea un trabajo sin alma, sin pasión y sin belleza; que se resienta de la rapidez de su producción..., que sea una obra quebradiza, fea, incapaz de que un lustro la sancione y la respete... en vez de una obra bella, verdadera y definitiva. Construyamos, produzcamos cien obras frágiles y livianas y aparentes.[83]

Hemos hablado de la influencia que tienen esas ideas ruskinianas en la formación de un concepto especial del trabajo para los ácratas. Refiriéndose a este valor, Federico Urales se pregunta dónde concluye el trabajo y dónde empieza el arte,[84] y el *Catecismo* de Fámades colocaba al trabajo entre las verdades o virtudes acordes

81 Eduardo Marquina, «El trabajo», *Juventud*.

82 Tárrida del Mármol Fernando, «Misión de la maquinaria en el porvenir», *Problemas trascendentales*, 94.

83 Eduardo Marquina, «El trabajo», 4.

84 «Crónica del sábado», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 5 (19 marzo 1904), 66.

con el criterio natural.[85] Teobaldo Nieva define al trabajo como el único medio sólido y eficaz para relacionar al individuo con la sociedad y viceversa, como fuente «inagotable y perenne de todas las libertades, de todos los goces y funciones y aun de la propia fraternidad».[86] Una orla alegórica del periódico de Sabadell *El Trabajo*, muestra, dentro de ese mismo espíritu a un obrero simbólico sosteniendo a la esfera del mundo.[87] Fue también por ello por lo que se acogió con tanto entusiasmo la novela de Zola *Trabajo*.[88] Llega bien a tiempo — opina la reseña de *La Revista Blanca* —, en una época en que los perfeccionamientos de la industria sólo han producido terrible miseria al lado de riqueza envidiable.[89]

Los anarquistas se rebelan, no contra la industria, sino contra su fealdad, volviendo la mirada atrás, hacia una época de oro utópica, cuando el hombre tenía tiempo y libertad para gozar de la naturaleza y el arte, para meditar y crear. Ricardo Mella ataca la división del trabajo en el sistema moderno y rehabilita al antiguo artesano que podía sentir cariño por su profesión. Éste era, en efecto, libre productor cuya actividad no estaba limitada por la división del trabajo, y así, por virtud de la íntima identificación del trabajador con sus labores ordinarias, producíase el artista frecuentemente. Mas el obrero actual carece de tiempo para pensar en lo que hace, y es imposible que de sus manos salga una obra de arte. Los economistas, y con ellos los industriales y fabricantes, han visto y prefieren el automatismo, puesto que así el obrero trabaja tan mecánicamente como una combinación cualquiera de volantes y poleas.[90]

William Morris también influyó con sus teorías sobre la organización de talleres artesanales que trataban de unificar los conceptos de trabajo y placer y llegar a un arte similar al medieval.[91] Las ideas

85 José Farnades, *Catecismo de la doctrina humana* (Barcelona, 1909). Véanse también los lemas de ciertos periódicos libertarios: *La Asociación* (1883-1889), «Trabajo, Solidaridad, Instrucción»; *La Alarma* (Reus, 1889-90), lema desde el número 12, «La constancia en el trabajo es la fuente de todas las virtudes; la ociosidad el germen de todos los vicios».

86 Teobaldo Nieva, *La química...*, 140.

87 Este periódico duró de 1898 a 1908. Salía dos veces por semana.

88 *Trabajo* fue serializada por *La Revista Blanca* (1900 a 1901).

89 Armando Guerra, «El trabajo, última novela de Zola», *La Revista Blanca*, 4, núm. 72 (15 junio 1901), 748. Ver también la crítica de Urbano González Serrano en *La Revista Blanca* (1 enero 1902), 421-25.

90 Ricardo Mella, «El trabajo repulsivo», *Ciencia Social*, 2, núm. 2 (junio 1888), 262-5.

91 De Morris se serializó *Se volvieron las tornas*, en traducción de Sal-

estéticas de Morris tienen como fuente principal las de Ruskin, pero Morris fue aún más lejos. La base de su estética es la fórmula ruskiniana «el arte es la expresión del goce del hombre en su trabajo». Como Ruskin, odiaba la civilización contemporánea y amaba la Edad Media, a pesar de la falta de libertad en el feudalismo. Aquellos tiempos lo revelaban un arte progresivo, surgido de la organización en gremios, que habían integrado arte y sociedad. Morris odiaba la máquina, y aquí difiere de los anarquistas. La aceptaba como vehículo para mejorar las condiciones de vida, pero considerándola firmemente como completamente externo a la esfera artística. La máquina puede hacer todo — decía —, menos obras de arte.

Los libertarios coincidían con Morris al postular la felicidad como objetivo del hombre. Para ellos, la meta de la revolución era el hacer a la gente dichosa. Para esto, la transformación económica no era suficiente, pues las bases de la felicidad humana descansan en la satisfacción de los impulsos creadores del hombre, en su trabajo y en el empleo de sus ratos de ocio.

Creían en la creación artística como derecho de todos, y en el arte manifestado desde las labores cotidianas más nimias, unido así al trabajo, y presidiendo todos los actos de la vida humana. El arte no es privilegio de algunos, todo lo que sale de la mano del hombre puede estar bien o mal hecho, pero es, en cierta forma una obra de arte. El cordonero es tan buen artista como el escultor, el campesino que traza sus surcos es igualmente creativo. El artesano como el obrero deben adquirir consciencia del significado social y estético de su producto, pues el arte brota en las más humildes labores.

Así, José López Montenegro, en su *El botón de fuego*, catecismo libertario,[92] clasifica las artes en naturales o forzosas y liberales o voluntarias. Son las primeras imprescindibles, porque se refieren a la vida misma, mientras que las segundas se relacionan con la inteligencia, y como tales son signo de perfección pero no de necesidad inmediata. El labrador, pastor, molinero, panadero, matarife, el tejedor y el sastre, el curtidor y el zapatero, el albañil, herrero y carpintero, ejecutan artes mecánicas naturales o forzosas sin las cuales los hombres no podrían vivir, y concluye: «Cuanto más humilde es el oficio y el operario, tanto más importante es su trabajo.»

Este concepto del arte conduce a los ácratas a una reevaluación

vochea, *La Revista Blanca*, empezando 4, núm. 73 (1 julio 1901), 17-22. También *Noticias de ninguna parte*, *Ibíd.*, 4, núm. 73 (1 julio 1901), 22-26.

92 J. López Montenegro, *El botón de fuego*, 90-92.

de la ciudad y del medio ambiente. La novela de William Morris *Noticias de ninguna parte* fue serializada en *Tierra y Libertad* y en *La Revista Blanca*.[93] Allí se describe la ciudad del futuro, un lugar donde las artes tienen una función total, desde el embellecimiento de todos los más insignificantes utensilios domésticos hasta la planificación del medio total de vida. En esta visión del socialismo del futuro, Morris destacó todo lo concerniente a la belleza que debía adornar los edificios de las ciudades, los vestidos de los habitantes, sus cristalerías y servicios de mesa, y puso de relieve la natural alegría de la gente al decorar casas, soplar vidrio, labrar la madera y el metal para crear cosas útiles y preciosas.

La Edad Media ilustraba asimismo la belleza urbana, lograda precisamente por la colaboración de toda la comunidad. Kropotkin afirmaba que la ciudad medieval era creación de todo el pueblo, y llevaba en sí el sello de un arte libremente creador. Toda Europa estaba salpicada de

> ricas ciudades rodeadas de espesas murallas adornadas de torres y puertas, cada una de las cuales era una obra de arte. Las catedrales, de un estilo lleno de grandeza, y decoradas en abundancia, elevaban al cielo sus campanarios de una pureza de forma y una audacia de imaginación que vanamente nos esforzaríamos por alcanzar hoy día. Las artes y los oficios habían logrado un grado de perfección que en muchos aspectos no podemos alabarnos de haber superado.[94]

Pi y Margall, en *El Productor*, confirma esta teoría. Todo el pueblo contribuyó con su trabajo y su fantasía a la construcción de edificios públicos medievales. Cada albañil, cada cantero, cada ebanista, era trabajador y artista. La ciudad medieval simboliza la unión de las artes y los oficios y expresaba el orgullo de cada ciudadano en su creación.[95]

Estas ideas corroboran la desconfianza ácrata a museos o galerías, para ellos, simples almacenes de curiosidades donde los objetos yacen inanimados, sin cumplir con alguna función activa. Ello era opuesto a su concepto de un arte funcional y vivo. En la Edad Media, por el contrario, cada objeto artístico tenía también un uso y formaba parte viviente de las costumbres cotidianas.

93 Véase nota 95. En el folletón de *Tierra y Libertad* empieza a serializarse en 6, núm. 367 (11 febrero 1904).

94 Cit. A. Rezsler, *Op. cit.*, 58.

95 «Variedades. Un discurso de Pi y Margall», 3.

Natura publica un interesante fragmento de Reclus.[96] En el pasado — nos dice —, los edificios eran levantados por poblaciones enteras animadas por común espíritu, arrastradas por fraternal deseo. Colaboraban a la obra colectiva que debía ser gloria de todos y placer particular de cada ciudadano. Cada uno de éstos podía reconocer la piedra que había aportado, el bajo relieve que había esculpido, o el color debido a su pincel. Ahora el arte se había falseado por la división entre pobres y ricos. Entre los ricos se convierte en fausto y entre los pobres en imitación y engaño.

Reclus proclama el derecho que cualquier oficio tiene a aspirar al arte y el derecho de cualquier obrero de «poseer un instrumento de trabajo que sea, a más de perfecto, de agradable ver», y que él mismo escoja, «la madera y el metal de que se compone, lo ajusta y lo decora al estar terminada», los segadores, los vendimiarios, no dejan de ser artistas en su modo de manejar los útiles de trabajo. Por ello, cada profesión, cada oficio tiene sus héroes, y cada uno de ellos halla poetas que perpetúan su nombre. Es de esta humilde cuna de donde salieron las epopeyas y el arte primitivo, y de esta célula de donde surgirá la ciudad del porvenir.

Llega así Reclus a formular las bases de una estética urbanística mostrando una preocupación, que, como veremos, era constante para los libertarios, el imaginar la ciudad del futuro. Declara que no sólo esperan los anarquistas el embellecimiento y restauración de las ciudades, sino una renovación de las campiñas, adaptando las obras al ambiente de la naturaleza, de modo que nazca, entre la tierra y el hombre, una reconfortadora armonía. Los grandes edificios pueden ser bellísimos, si se comprende el carácter del sitio de su emplazamiento, y se hace de la obra del hombre algo en armonía con el trabajo geológico de los siglos. Reclus compara un templo griego que desarrolla y adorna los contornos del peñasco, transformándose en parte integrante de él, y coronándolo de su sentido humano. En cambio hay cumbres que profanaría cualquier arquitecto pagado por hoteleros sin pudor, que diseñan grandes bloques rectangulares cuajados de simétricas ventanas. La tierra es infinitamente bella — concluye — y para asociarnos a su belleza, no hay otro modo sino el rebelarse contra el dinero y abolir la lucha de clases suprimiéndolas.

96 Eliseo Reclus, «El arte y el pueblo», *Natura*, 1, núm. 6 (15 diciembre 1903), 92-5.

Arte y progreso tecnológico

Debemos ahora pasar a aclarar un punto importante. Como hemos mencionado anteriormente, los anarquistas no eran antiindustrialistas, sino todo lo contrario; aceptaban los beneficios producidos por las máquinas, con la condición de que ello no derivase en perjuicio del obrero, y parte de su utopia se basa en el progreso tecnológico. Tárrida del Mármol declara abiertamente que en el porvenir, la ciencia se verá libre de lastres, la nueva aplicación mecánica será lo que tiene que ser: una ayuda, un alivio para el obrero. Predice que aun los trabajos hoy repugnantes y peligrosos, hechos actualmente por necesidad de la miseria, mañana, con ayuda de la maquinaria, productores de electricidad y ascensores lujosos, habrá inclusive quien encuentre placer en bajar a una mina tan sólo por unas horas, nunca a enterrarse vivos el día entero.[97] Mencionemos además, como dato curioso y corroborador de estas ideas que el Segundo Premio en el Certamen Socialista de Reus, una plancha de plata con los atributos del Arte y una inscripción alusiva al certamen estaba destinado al mejor trabajo sobre el «Adelanto que la maquinaria debería dar a la clase obrera y el modo de proceder con ella.[98]

Por paradójico que parezca, esta exaltación del industrialismo no se oponía a la herencia ruskiniana. Ambas temáticas, aparentemente contradictorias, concurrían, en los ácratas, a la formulación de una estética que replanteaba nuevamente tanto los conceptos de arte y trabajo, como el de la belleza.

97 *Primer Certamen Socialista*. Véase también *La Revista Social*, 2.ª época, 2, núm. 10 (19 marzo 1885), 3.

98 F. Tárrida del Mármol, *Op. cit.*, 94. Klingender, en *Art and Industrial Revolution* (Londres, 1969), traza los primeros intentos pictóricos de introducir temas industriales en las Bellas Artes a la Reforma, durante la lucha contra el catolicismo. Allí se pretendía restablecer al hombre común ante el absolutismo aristocrático de los españoles en los Países Bajos. El más temprano ejemplar de ese arte es tal vez *Paysage avec haut fourneau* de Joachim Patenier (1520). Con la llegada de la Reforma y la derrota de España, una nueva y rica burguesía se estableció en los países bajos, la industria y la labor manual fueron virtualmente eliminados como asuntos serios de pintura. En vez de ello, se ilustraba la vida propia de los burgueses. Las clases bajas se contenían en su lugar, en escenas de pueblos y tabernas. Contradicciones a esa retirada del realismo industrial pueden verse en *Venus en la forja* de Jan Brueghel, *La forja de Vulcano* de Velázquez, muestra la incompatibilidad entre el realismo industrial y las figuras mitológicas. En *Las Hilanderas* (1657), Velázquez abandonó completamente el tema mitológico en ésta, la más importante de todas las pinturas sobre fábricas.

Podemos estudiar más de cerca, en qué forma se exploraba el mundo de las formas industriales. Los anarquistas heredaron del positivismo la idea de utilizar la fuerza del arte para su filosofía industrialista y determinar con ello un crecimiento del bienestar en el mundo. Ello concurrió a dirigir al arte hacia una temática superior al lirismo individual: el progreso de la sociedad. De allí la tendencia a glorificar el trabajo, magnificar el esfuerzo que rinde, a hacer mejor la existencia del hombre. De allí deriva toda una serie de temas artísticos basados en la potencia social de la industria, en la tecnología como fuente imperecedera de energías y depósito inagotable de fuerzas para el porvenir humano. Pero los anarquistas van más allá de una aceptación positivista del progreso y le adjudican un aspecto místico con el cual enmascaran su utilitarismo original.

La novedad no está tan sólo en la temática, sino también en su tratamiento. Recordemos que fue tan sólo unos años después, con la llegada de los futuristas, cuando el mundo artístico se dio cuenta de estos temas como principales. La estética anarquista precede a este movimiento al introducir, de forma sistemática, una voluntad de afirmación de seres tecnológicos en el dominio de las Bellas Artes, en pie de igualdad con la naturaleza. En esta forma, las propias creaciones ácratas se animan con la vibración nocturna de las fábricas, el alumbrado de calles bajo violentas lunas eléctricas, con glotonas estaciones de humeantes serpientes de hierro, ilustran fábricas suspendidas de las nubes por los hilos de sus chimeneas y sus paisajes se bordan con el encaje de los hilos del telégrafo.

Tales temas, tan evidentemente antirruskinianos, representan una toma de conciencia social a la vez que estética. Posiblemente, lo más novedoso de este hecho es que no consiste en la simple inclusión de elementos mecánicos figurativos en la esfera del arte, sino que estos temas testimonian para ellos el cambio de estructura social y sugería nuevas avenidas sociales y plásticas a la vez. Así, anexaron este nuevo mundo, no sólo por la belleza de sus formas inéditas, sino sobre todo por su significación.

En primer lugar, la temática industrial y tecnológica correspondía a sus deseos de modernidad. Recordemos, que aunque los anarquistas admiraban la Edad Media, no deseaban imitar un estilo pasado, sino crear uno propio, de acuerdo con la vida moderna. Por ello se reniega de la imitación del gótico[99] y de los artistas modernos «enamorados siempre de lo sucio y detestable de otras eda-

99 «Los monumentos y la clase media en Barcelona», 176.

des... ¿Por qué los artistas no se enamoran de puntos de vista a la moderna, donde campee el buen gusto en su elección, respirando el aire de nuestro tiempo?».[100]

Ese deseo de modernidad artística significaba asimismo un básico anhelo de captar la progresiva adaptación del hombre a una evolución natural. Suponía la adhesión del arte a la renovación incesante y cotidiana de invenciones. La temática industrial permitía, no sólo a través de sus elementos figurativos, sino, por su propia naturaleza cambiante, el ilustrar la complejidad del trabajo, el dinamismo continuado del esfuerzo humano, las transformaciones tecnológicas, la multiplicidad del movimiento que empuja el hoy hacia el mañana.

El mundo de la industria también incluía la participación artística del hombre, no solamente como espectador, sino también como actor, en el teatro de la vida laboral cotidiana moderna. De hecho, al llegar a estas consideraciones, debemos señalar que, lo que acontece, es un cambio estético fundamental, pues el concepto de belleza en la obra de arte es reemplazado por el deseo de significar. La creación artística libertaria no es únicamente representativa de una emoción provocada por la aprehensión de espectáculos exteriores, sino, más bien, la expresión de la sucesión y acumulación de hechos que, internos o externos, permiten formular ciertos aspectos de la condición humana, sus intuiciones y realizaciones.

Además, el mundo de las formas industriales correspondía también estéticamente a la idea anarquista de que el arte no debe copiar a la naturaleza, sino que debe ser creación. El camino estético de la maquinaria, lleva a los ácratas a la representación artística de un cierto genio; el humano. Enfocada bajo esta nueva óptica, la belleza para los libertarios, no sólo ha cambiado de apariencia, sino también de sentido.

Finalmente, la aceptación del mundo industrial y su elevación a nivel de mito, encarnaba un acto de esperanza y de fe. Al antagonismo entre hombre y máquina producido por la sociedad capitalista, sucedía una idea de complementación en visión de un futuro con objetivos propios. La humanidad explotada por las máquinas era reemplazada por un sueño ambicioso, una visión de compatibilidad.

La función industrial es vista por los anarquistas con una nueva óptica, como piedra angular del futuro basado en una sociedad técnicamente muy evolucionada. Sería también la manifestación del paso de un estado sociológico a otro.

100 «Salón Parés», *El Productor*, I, núm. 31 (8 marzo 1887), 3.

Ya hemos visto que los anarquistas creían fervientemente en la ciencia y el progreso. Ello se asociaba con los avances materiales, pero también con el avance del entendimiento de la naturaleza. El concepto de progreso era, ultimadamente, relativo e interactivo, y significaría el avance de todos los conocimientos científicos así como de las ideas artísticas, filosóficas, sociológicas y morales del hombre. Su culminación sería, no sólo el reinado de la abundancia, sino también el de la armonía, belleza y justicia.

Como corolario a esta estética del trabajo industrial, debemos hacer notar que para los ácratas, ésta formaba parte de una estética total del medio ambiente, que comprendería, además, la influencia del arte en la productividad y en la calidad y belleza de los bienes de consumo, así como los aspectos humanos en los cuadros laborales. Tanto o más importancia que a las horas de trabajo dan los anarquistas a las horas de ocio, dedicadas al cultivo y al goce de las artes, la naturaleza, y la vida. Kropotkin prevee que en el porvenir, trabajando cinco o cuatro horas diarias hasta la edad de cuarenta y cinco o cincuenta años, el hombre podrá fácilmente producir todo lo necesario para garantizar el bienestar de la sociedad. Después de las horas de trabajo manual o intelectual, podrá dar libre curso a sus energías creativas. Esto se conseguirá formando comunidades artísticas o científicas; verdaderos laboratorios de creación: «Unos podrán dedicar sus horas libres a la literatura, y formarán grupos que comprendan escritores, compositores, impresores, grabadores y dibujantes, todos ellos dedicados a un fin común: la propagación de las ideas que aman.»[101] Entonces las artes florecerán. Mella también explica la agrupación de individuos con intereses intelectuales y artísticos comunes, en grupos que comprendan hombres de ciencia, artistas, obreros, prestándose mutuo auxilio, «Los tres órdenes de producción forman un todo armónico, en mutua correspondencia de relaciones y solidaridad». Estos pequeños grupos, a su vez, se federarán en vastas agrupaciones locales, regionales, continentales y universales, sin obedecer a más fuerza cohesiva que la natural.[102]

¿Cómo será el arte en esa nueva sociedad? La respuesta que dan los anarquistas es consistente. Se caracterizará por la simplicidad, la abundancia, la alegría, la salud y la bondad. La obra de arte deberá ser comprendida por todos. Podrá ser colectiva como las catedrales, y tomando su inspiración y su producción del pueblo, se

101 Cit. por Rezsler, *Op. cit.*, 64.
102 Cit. por J. Cascales y Muñoz, *El apostolado moderno*, 304-10.

convertirá en la realización de la dinámica de la comuna. Si es individual, el arte anarquista por su naturaleza, deberá indicar una ausencia total de alienación, y se esforzará por llegar al optimum de integración entre el artista y su medio. Así, el arte, como expresión del individuo en la colectividad se convierte en una forma de entender a la comunidad de donde sale, así como de la civilización que lo crea. Es pues, más que una simple disciplina auxiliar de la historia, y más que la representación de la realidad. En su generalidad y totalidad, el arte crea una forma de pensamiento accesible a todos. El arte estará al servicio de la comunidad toda entera. Se respetará siempre la sensibilidad y la inteligencia, la belleza y el pensamiento, pero al mismo tiempo se insistirá que la expresión individual es parte de la inmensidad de seres y de cosas.

Puesto que hay un lazo directo entre la producción artística y la colectividad, el arte es sociológicamente determinado y sintético. Es funcional y educativo, pero al mismo tiempo es fuente de placer. Arte y trabajo llevan las mismas características y se vuelven idénticos desde el momento que la producción y la apreciación artística están al alcance de todos. Aparecerá la estética social, «que es el enlace de la *variedad* con la *unidad*, o sea de la sociedad con el individuo». Esa estética será fundamento del orden y la moral, base sólida de las costumbres públicas.

Su visión es optimista. Como se habrá extirpado la miseria, ello repercutirá estéticamente. «No se verán las degradaciones de hoy y las repugnantes llagas sociales», baldón vergonzante ahora de muchas ciudades. Por consiguiente, no se leerán ya ni se oirán crónicas de crímenes que sublevan la conciencia, ni se observarán las fealdades y deformidades «que no tienen otra causa que la insolidaridad humana». Por medio de las leyes de la estética, sabiamente combinadas con la higiene, se constituirá «la belleza física..., asegurarán, los pueblos, los grandes ornamentos artísticos, y aquellos cuidadosos desvelos que se necesiten para conservar la salud, reformar los organismos y sus deformidades, mantener la alegría, la animación, el regocijo y las buenas y rectas intenciones, los humanitarios instintos que de estas condiciones deriven. *Mens sana in corpore sano*».[103]

Esta idea del arte parece encontrar su símbolo en «La Ciudad del Buen Acuerdo»,[104] la metrópolis se ve, «con sus torres y sus mira-

103 Teobaldo Nieva, *La química...*, 65.

104 Eliseo Reclus, «La ciudad del buen acuerdo», *Ciencia Social*, 2, número 4 (enero 1898), 121-2.

dores, extendiendo graciosamente sus jardines y sus mirandas sobre la gran colina donde vivieron los hérces míticos». Abajo, en la llanura, se agrupan las moradas de las generaciones que pasan, preparando con su trabajo y adquiriendo con sus sufrimientos la promesa de un mejor porvenir. «En lontananza se prolongan las alturas herbosas pobladas de floridos arbustos; rocas lejanas del límite del horizonte que surge del mar, y parece oírse el rumor de las olas.»

El arte, la literatura, la poesía, tienen amplio papel en esa ciudad. Todos tendrán pan, todos tendrán la salud que da el aire puro y el agua cristalina de las fuentes, y disfrutarán de «un alimento sencillo regulado por el trabajo». Todos se ocuparán de múltiples labores, «siempre agradables puesto que serán escogidas libremente». Y allí, los artistas decorarán con frescos y esculturas los palacios familiares. La instrucción será «en los laboratorios, los museos y los jardines; las doncellas nos cantarán coros de sublimes melodías; los niños rodearán con sus alegres corros a los dichosos ancianos; ninguna ley, ninguna coherción turbará en lo más mínimo el gran acuerdo, la augusta conformidad».[105]

En esta forma, para los anarquistas, arte y trabajo se corresponden como libre juego de las fuerzas físicas y espirituales del ser humano, y en cuanto a que ambos tienden a la producción de un nuevo objeto en el que se proyecta o expresa el principio creador del hombre. La relación entre trabajo y arte se manifiesta también en la medida en que, gracias al primero, el hombre ha perfeccionado su capacidad de dominar la materia para imprimirle la forma adecuada a una función o a una necesidad humana. El trabajo ha podido así elevarse y confundirse con una actividad específica; el arte, destinada a satisfacer la necesidad estética de imprimir a una materia la forma adecuada para expresar cierto contenido espiritual.

Podemos ver hasta qué punto, en la estética libertaria, se ha anulado la distancia abismal que Ruskin y Morris veían entre el arte consagrado como medio de expresión de la sensibilidad artesanal y el mundo de las formas industriales. En otras palabras, para los anarquistas, la distinción entre el producto hecho a mano y el producto mecánico no tiene sentido. Esa distinción estaba en toda evidencia, inscrita en la voluntad de quien hace la creación, de acuerdo de si se trata de arte o de producto utilitario; pero tal oposición carece ahora de sentido, la escisión deja de existir, y no se juzga ese nuevo

105 *Ibíd.*, 122. Véase también F. Cortiella, «Per la Societat futura», *Anarquines* (Barcelona, 1908), 7.

arte según si se expresa por medio de su técnica o por medio de su cultura. Se realiza el encuentro entre imaginación y acción. Y es que los anarquistas se adelantan hasta el siglo xx y no piden a las artes lo que le pedían los hombres de siglos anteriores. Para ellos el arte es acción, y, como dijo Focillon, la creación de un universo concreto distinto de la naturaleza, más que ejercicio de su representación. El arte, al ser creación y no conocimiento, se inscribe en su época como enriquecimiento de ésta y no como simple testimonio.

El arte del pueblo

Para comprender el pensamiento estético ácrata, es preciso relacionarlo o confrontarlo con el testimonio de sus propias creaciones, pues una de las condiciones de su teoría, al concebir un arte revolucionario, es el cambiar las bases de la creación artística. Para ello, la estética sólo puede servir a la práctica, a medida que se libera de su lastre exclusivista y mutilante. La praxis artística se manifiesta esencialmente como impulso social que revela el pluralismo de las diferentes corrientes del pensamiento libertario, y, más importante que eso, y justamente por su carácter popular, redime la potencia creadora, la originalidad de cada persona, al reducir y aun descartar el mérito otorgado al artista profesional.

A pesar de que se apreciaba la obra de ciertos artistas consagrados, el pintor o escultor libertario típico, no es un profesional de las artes, sino un hombre común, obrero o campesino, que ejecuta su obra en algún momento de inspiración, movido por algún ideal, por algún impulso de redención social. Estas obras artísticas poseen un carácter y valor especial que derivan justamente del acto creador, y dan el tono fundamental a la teoría estética ácrata. El rechazo de la perfección formal viene de considerar primordialmente al arte como experiencia, oponiendo como contrarios el arte que se crea al arte que se recibe. Se tiende a considerar a cada individuo como un creador en potencia, y al artista que hace de su arte un oficio, un símbolo de la sociedad clasista. De esta manera, el anarquismo afirma el derecho inalienable de todo hombre no sólo a la apreciación de las artes, sino también a la creación.

Ya hemos visto que el espontaneismo ácrata avalaba el intento de reconciliar el arte con la vida. De allí que la existencia del «artista», como ser privilegiado, así como de museos o salas de conciertos sea condenable. La idea del arte espontáneo, producto del momento, de

la inspiración, del lugar, brota directamente del vitalismo libertario. Incontables reseñas anarquistas descartan como detalle sin importancia la imperfección formal de una obra de arte, para elogiar la fuerza inspiradora que la anima. Lo que importa es el acto creador más que la obra misma, y en esta forma, la acción artística se funde con la acción social, pasando la obra artística de un hombre común a ser una forma de acción directa. Con este sentido, el arte adquiere una dimensión ideológica y social a la vez que estética; el arte será no solamente del pueblo y para el pueblo, sino también, y sobre todo, por el pueblo.

Las premisas básicas de esta praxis, se encontraban delineadas desde los más antiguos textos libertarios europeos. Así, Godwin, desde 1793, se pregunta en *An Inquiery Concerning Political Justice*,[106] si la obra de arte consagrada no es, lo mismo que el Estado o la propiedad privada, una manifestación de autoridad. Wagner, en un pasaje poco conocido de su *Obra de arte del porvenir*, reproducido en el periódico asturiano *Acción Libertaria*, habla de limitar la dictadura del arte al tiempo en que por medio de su voz encontrará su expresión toda la comunidad. De estas ideas deriva su teoría del arte total.[107] El temor a un arte absolutista es tan fuerte para Kropotkin, que invita a los artistas a comprometerse, mas no «en calidad de maestros, sino de camaradas de lucha».[108]

Se desconfía, no sólo del «gran artista», sino también del «gran arte», y así, cabe volver a la pregunta de Tolstoi, ¿qué es el arte? y transcribir la respuesta del ruso tal como él la entiende. «El artista del porvenir comprenderá que inventar una fábula, una canción emotiva, una canción infantil, una adivinanza ingeniosa, una broma

106 La obra principal de William Coodwin es *An Inquiery Concerning Political Justice and its Influence on General Virtues and Happiness*. Apareció en Londres en 1793. Allí se muestra muy influenciado por Helvecio, y su línea es la perfectibilidad de la especie humana.

107 Wagner, en su traslado de las sensibilidades anarquistas a la síntesis de las artes, regresa a la tragedia de la Atenas clásica. Ésta era obra de la colectividad, y en ella todas las artes han contribuido al triunfo del arte. En *La obra de arte del porvenir*, señala que las artes que se desarrollan separadamente — la música sola, la poesía sola, la danza sola — son estériles. Su soledad refleja la del hombre moderno, la decadencia de su instinto social. No hay arte verdadero que sea creación de individuos cerrados en su particularismo. La obra de arte del porvenir será un producto cooperativo, la obra del arquitecto, del pintor, del compositor, del poeta, unidos en el mismo esfuerzo creador para alcanzar el fin común. Véase Richard Wagner, *L'Art et la revolution* (Bruselas, 1895).

108 Rezsler, *Op. cit.*, 12.

divertida, una imagen que regocijará a decenas de generaciones o a millones de niños y adultos, es algo incomparablemente más importante y fecundo que escribir una novela o una sinfonía, o pintar un cuadro que distraerá un rato a algunas personas de las clases ricas, y será después olvidado para siempre.» Proudhon, que resume el credo anarquista, se declara también a favor del artista «inocente»: «La niñita que se hace una corona de miosotis, la mujer que ensarta un collar de conchas, de piedras o de perlas, el guerrero que para verse más temible se arrebuja en una piel de oso o de león, son artistas.» Celebra al artista ciudadano, y lo priva de sus privilegios: «Un artista será en adelante un ciudadano, un hombre como cualquier otro: seguirá las mismas reglas, obedecerá los mismos principios, respetará las mismas conveniencias, hablará el mismo lenguaje, ejercitará los mismos derechos, cumplirá los mismos deberes.» Tanto Kropotkin como Grave querrían someter al artista al trabajo manual obligatorio. Tolstoi proscribe también al artista especializado: «El arte del porvenir no será obra de artistas profesionales que tengan una actividad artística remunerada, y que no tengan más que ésta. El arte del porvenir será obra de todos los hombres salidos del pueblo, que se consagrarán a esta actividad cuando sientan la necesidad.»[109]

En los escritos teóricos españoles se llevan adelante estas ideas. Antonio Mornas, en «La anarquía y los artistas»,[110] pide que se deje el arte libre para los jóvenes, no aquellos ya consagrados por la academia, sino todos esos hombres que disgustados de las miserias humanas y de las iniquidades sociales, sientan el impulso de la creación artística. Declara que el régimen capitalista ha hecho de los artistas y escritores una elite, que sostiene «mediante profesorados en las escuelas del estado o por la sesión de sus obras a museos». Los pintores, en la sociedad presente, son trabajadores de lujo e intentan vivir de la venta de sus obras a una minoría de aficionados, y hay, entre público y artista un intermediario: el comerciante. Hay que renunciar al arte de cenáculos — proclama — y restituir el derecho de la creación y el goce artístico a todo el pueblo. En «El arte para el pueblo», publicado en *El Porvenir del Obrero* de Mahón,[111] también se ataca a los artistas al servicio del dinero burgués y se les

109 *Ibid.*, 34-36.

110 Antonio Mornas, «La anarquía y los artistas», *Natura*, 2, núm. 33 (1 febrero 1905), 142-3.

111 M., «El arte para el pueblo», *El Porvenir del Obrero*, núm. 127 (10 enero 1903), 1.

exalta a unirse al pueblo, crear para él, «llenadle de esperanza y emancipadle de la heredada Tristeza; emancipaos vosotros también de las ruindades del presente, y marchemos unidos hacia el país hermoso de la Utopía que por los esfuerzos de todos será la Realidad del Porvenir alegre y espléndida».

Acracia también se declara contra los artistas que se especializan en su arte y se encierran en su taller. Así, dejan de ser representantes de la humanidad.[112] Igualmente lo señala *La Revista Blanca*, el arte profesional es «flor sin fruto», pues pretende que su poder creativo sea exclusivo y exclusivista.[113] Podemos citar un par de ejemplos interesantes de la aplicación práctica de estas teorías. *La Huelga General*,[114] en su número 5, publica un artículo intitulado «A los dibujantes». Allí afirma que hasta el presente, la burguesía ha monopolizado el arte, y además, como todo lo que toca esa corrupta clase social queda contaminado, el arte, si no se emancipa a tiempo, corre peligro de prostituirse por completo, como ya lo está en parte. En lo que se refiere al dibujo, consideran que España está muy distante del gran arte social, tan floreciente en otras naciones. En España no existe el arte que acusa, que inspira, que redime, que da al rico el remordimiento de la usurpación, al hombre de nobles sentimientos la idea del sacrificio y al hundido en el abismo de la explotación, el consuelo de un porvenir feliz. Hace el periódico un llamado a todos los dibujantes, grandes y chicos, famosos y principiantes, para que ayuden a la difusión de su programa. Pide que presenten sus dibujos para que sean insertados en su primera plana, a semejanza del que han publicado en su segundo número. Estas colaboraciones, advierte, deben ser gratuitas.

En efecto, en los números siguientes de este periódico empieza a aparecer sistemáticamente en primera plana un dibujo acompañado de un texto que lo explica. En el número 7 aparece uno de Fagristá, con la siguiente nota: «El hermoso trabajo que ilustra nuestra primera página, manifestación vigorosa del arte anarquista, es debido al joven dibujante Fagristá. Este distinguido artista, que dedica su inspiración a los que sufren y rehúsa prostituir su talento adulando

112 Camba, «Sobre arte», *Acracia*, 47-9.

113 «Psicologías», *La Revista Blanca*, 6, núm. 110 (15 enero 1903), 431. Véanse los interesantes artículos sobre educación artística «Trabajos manuales», *Boletín de la Escuela Moderna*, 2, núm. 7 (3 abril 1907), 93-4, y «El arte y el niño», *Ibíd.*, 2.ª época, 1, núm. 6 (1 octubre 1908).

114 «A los dibujantes», *La Huelga General*, 1, núm. 5 (25 dic. 1901), 5.

a los que pagan con las sobras de sus orgías, merece nuestra estimación y nuestro aplauso.» [115]

Otro ejemplo de la colaboración entre público y artistas lo encontramos en la sección especial, dedicada al grabado, de la revista *Salud y Fuerza*. Esta interesante publicación, destinada a la educación sexual de las masas ácratas, aparecía mensualmente como órgano de la Liga de la Regeneración Humana. Estaba dirigida por Luis Bulffi, representante en España de la Federación Universal de la Regeneración Humana. Apareció en Barcelona en 1904, y duró varios años. La revista traía una mezcla de informaciones anticonceptivas, ilustradas con abundantes grabados.

Una de las secciones más atractivas de *Salud y Fuerza* estaba reservada a un dibujo. Este no estaba casi nunca firmado, y por las diferencias en el trazo deducimos que eran obras de varios artistas. Siempre era alusivo a las ventajas del control de la natalidad. Para establecer cierto tipo de colaboración con el público, la revista hacía un concurso entre sus lectores, premiándose a quien mejor explicara el grabado con un ensayo que salía publicado en el número siguiente.

El arte como medio de masas

Pasemos ahora a un segundo punto fundamental en la praxis artística libertaria; el ataque a la dependencia económica del arte en la sociedad capitalista. Es evidente que la crítica anarquista a las instituciones burguesas, lleva consigo un impetuoso ardor desmitificador del arte burgués. Implican que la libertad creadora no puede existir en una sociedad donde el arte se convierte en monopolio y arma de las clases dominantes. En último término se descarta la validez de ese arte desde la siguiente base económica: una sociedad en la que domina el beneficio, ¿cómo pretende salvar la pureza de sus valores culturales?

El ataque al mercado artístico burgués implicaba el rechazo de la condición económica de la obra de arte y su consecuente degradación en mercancía. Tal rechazo pretendía igualmente salvar al artista de la economía a la que estaba sujeto. Por otra parte, el estatuto económico implicaba también un estatuto social de la obra de arte que era igualmente combatido, pues se reforzaban mutuamente.[116] Para los anarquistas, el principio de la propiedad privada

115 *Ibid.*, 2, núm. 7 (15 enero 1903), 4.

116 Sobre arte y capitalismo véase Adorno, Theodor, «La industria cul-

entra en flagrante contradicción con la esencia misma del arte. Evidentemente para ellos, el arte debía apoyarse en la posibilidad del público de acceder a él. Por público entendían toda la comunidad humana, y por accesión, la posibilidad efectiva de que el goce estético dejase de ser patrimonio de una clase minoritaria para convertirse en un goce humano.

A la concepción doblemente minoritaria del consumo estético, privilegio de los herederos de la cultura y del dinero, se contraponía la concepción igualitaria del derecho del pueblo al arte. El ejercicio de este derecho implicaba que la difusión artística no estuviese limitada a un círculo elitista sino que llegase a todos los grupos sociales. Firmemente arraigada en el pensamiento anarquista está la esperanza de llegar a una sociedad que permita disociar el arte de la economía y asociarlo a la vida colectiva, que elimine la noción del arte como mercancía y como objeto de veneración, para enaltecer la creación de un artista que sea libre y que sea humano.

Veamos ahora en qué forma pusieron en práctica los anarquistas estos principios. Para empezar, precisaban de técnicas de difusión para que la obra de arte pudiese ser reproducida y se pudiese dar un consumo ilimitado de ella. Las posibilidades de esta reproducción o estandarización mecánica era un problema científico, material, y en esa época concurrieron los medios que hicieron posibles una popularización verdaderamente masiva de los productos artísticos. El fin de siglo fue extraordinariamente rico en la variedad y complejidad de materiales e invenciones de nuevas técnicas;[117] litografía, agua-

tural», *Revista Mexicana de Literatura*, núms. 1-2 (enero-febrero 1965); Burke, Kenneth, «The Nature of Art under Capitalism», *Nation* (13 diciembre 1933); Finkelstein, Sidney, «The Artistic Expression of Alienation», en *Marxism and Alienation* (Nueva York, 1965); Fischer, Ernst, «Arte y capitalismo», en *La necesidad de arte* (La Habana, 1964); Moulin, *Le marché de peinture en France* (París, 1967); Read, Herbert, *Arte y alienación* (Buenos Aires, 1969); Siqueiros, David A., «En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea», *El Machete*, núm. 5 (mayo 1924); Summers, Marion, «Abstract Art and the Bourgeois Culture», *Daily Worker* (2 enero 1947); *Ibid.*, «Problems of the Social Artist», *Ibid.*, 7 (14 y 21 abril 1947); Xirau Ramón, Cardoza y Aragón Luis y Adolfo Sánchez Vázquez, «¿Es el capitalismo hostil al arte?», *Universidad de México*, núm. 7 (marzo 1966).

117 Como indica Antonio Gallego, la reproducción de imágenes repetibles conquistó también nuevos mercados; la sociedad burguesa y otras capas sociales. Esta expansión de la lectura, facilitada por imágenes es producto del maquinismo industrial aplicado tanto a la producción de papel (en bobinas, no en hojas sueltas) en la llamada pasta mecánica, como en las máquinas de imprimir y estampar. Antonio Gallego, *Historia del grabado en España* (Madrid, 1979), 334. Véanse

tinta, nuevos métodos de grabado en madera, fotografía, grabado fotográfico. No dejaron los artistas de la época de responder a la libertad técnica que ello permitía; trabajaron en carteles Lautrec y Steinlen, Cheret, Willette y Léandre; en grabado en madera Auguste Lepère; Bonnard y Vuillard en litografía; Forain en dibujo, y Vallotton cortando atrevidas placas en madera.

Además, los medios tipográficos se perfeccionan en esa época. Gracias a esa evolución técnica fue posible la inclusión de viñetas o dibujos en libros o periódicos, ya sea integrados al texto, ya sea en placas separadas. Esas nuevas técnicas impresoras permitieron la reproducción entre los ácratas de ciertos dibujos de artistas conocidos. Un favorito fue Graner, el pintor de las costumbres obreras. También se reproducían obras de Opisso y del escultor Blay. De los artistas extranjeros, obras de Monet, Camille y Lucien Pissarro, Maximilien Luce, Rodin, Meunier, tomadas de *L'Assiette au Beurre*, *Le Revolté* y *Les Temps Nouveaux*. Eran populares los dibujos de Steinlen, los del anarquista Grandjouan, colaboradores de *Les Temps Nouveaux* y *Le Libertaire*, y de algunos otros colaboradores de *L'Assiette au Beurre:* Vallotton, Kupka, Van Dongen, Willette, Ibels y Caran D'Ache. También había reproducciones de grabados de *L'Asino* de Roma y *Simplicissimus* de Munich.

Pero los avances técnicos se aprovecharon sobre todo para la multiplicación de las obras libertarias españolas. De esta época data la comercialización del grabado en madera. Este medio, que había caído en desuso desde que a mediados del siglo xvi el metal se había revelado como el procedimiento más eficaz, fácil y barato, renace en el siglo xix, por el uso de maderas duras, el boj principalmente, cortado en planchas transversales perpendicularmente a la fibra. Este nuevo grabado podía mostrar tintas planas, líneas blancas sobre fondo negro, etc. Aumentan con este medio las posibilidades expresivas y las tiradas también por la resistencia del tacto.[118]

también, J. A. Ramírez. *Medios de masas e Historia del arte* (Madrid, 1976); C. Artigas Sanz, *El libro romántico en España*, III (Madrid, 1953), 355 y *ss.* indica que uno de los rasgos principales de la cultura del siglo xix, es bibliológico y reside en la forja de un nuevo medio de transmisión mental, más frecuentemente sensorial que todos los anteriores, puesto que no es el lenguaje ni la imagen sino la síntesis del uno con la otra.

118 Llama la atención el éxito de la xilografía en esa época de auge litográfico. La nueva xilografía suponía un retroceso en la transmisión de imágenes, insistiendo en lo que la litografía había puesto de lado, el grabado, como intermediario entre el creador de la imagen y el público. Pero la litografía tenía la desventaja de necesitar de una estampación distinta de la estampación tipográ-

De esta época es también el auge de una nueva invención de principios de siglo, la litografía. Esta fue invención de Aloys Senenfelder (1771-1834). Basada en la impresión sobre piedra, pronto ganaría terreno al grabado tradicional por sus ventajas técnicas y artísticas. Este medio era usado durante la primera parte del siglo XIX para dar la impresión de pintura; generalmente haciéndose los contornos y añadiendo tonos pálidos. Fue sólo al finalizar la primera mitad del siglo, cuando esta técnica floreció permitiendo libertad de línea y color, de lo cual se partió para lograr, no suavidad de contornos y timidez en el acento, sino brillantez y viveza de tonos. En España la litografía llega en 1819 al taller de Cárdano en Madrid. Después se populariza rápidamente debido a la facilidad de su empleo. Contrariamente al grabado sobre madera o cobre, que necesitan cuidado y destreza, la litografía permitió al artista diseñar directamente sobre la piedra, con lápiz o pluma, y aun aplicar directamente el color. Esta facilidad permitió también descentralizar su producción y dio auge al amateurismo, poco posible con otros procedimientos de grabado que requieren más conocimiento técnico. Además, la tira podía ser muy elevada sin pérdida de calidad ni aumento de precio.

Los anarquistas vendían litografías, generalmente carteles de unos cuarenta centímetros por veinte de ancho. Se anunciaba su venta en los periódicos. Un ejemplo es la llamada *La Revolución Social*, reproducción de un cuadro al fresco y debida al pincel de un obrero (sin nombre). Se vendía a 63 céntimos.[119]

Entre las múltiples consecuencias de la revolución científico-técnica hay una que influye aún más directamente en la plástica anarquista: el desarrollo de la fotografía. Podemos mencionar un ejemplo directo, en el Certamen Socialista de Reus del 14 de julio de 1885. El segundo premio era la fotografía con marco de un grupo de trabajadoras manufactureras del Carme, en el momento de ser puestas en libertad después de sufrir condenas por cuestiones de trabajo. Este premio iba a ser entregado por ellas mismas, y el tema para

fica, mientras que la madera a testa tallada con buriles consiguió grandes tiradas de una sola matriz que se estampaba al mismo tiempo que el texto. Véase A. Artigas Sanz, *Op. cit.*, I, 147; Antonio Gallego, *Op. cit.*, 369; Douglas P. Bliss, *A History of Wood Engraving* (Londres, 1928). También, F. Boix, *La litografía y sus orígenes en España*. Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando (Madrid, 1925); W. Weber, *A History of Lithography* (Londres, 1966). Aloys Senenfelder nace en Praga, y en 1819 escribe *L'Art de la litographie*.

119 Anunciada en *Revista Social*, 1, 2.ª época, núm. 2 (22 enero 1885), 4.

la competencia era: «Cómo debe ser considerada la mujer en la sociedad del porvenir bajo el punto de vista de madre, esposa e hija.»[120] El desarrollo de la fotografía permitía también a los anarquistas reproducir en las páginas de sus publicaciones escenas de la vida obrera tomada en instantáneas. Por ejemplo, «La causa proletaria», que mostraba la salida de un mitin obrero; «Grupo de obreros trabajando»; «Emigrantes»; «La crisis del algodón», un grupo de trabajadores cargando balas en el puerto de Barcelona; «Obreros artistas», el orfeo zaragozano; «Costumbres marineras».[121]

Lo que interesa más directamente, hablando desde el punto de vista técnico, es la gigantesca difusión de la imagen gráfica a través del grabado fotográfico, obtenido por medios mecánicos en constante y rápido proceso de perfeccionamiento. En menos de cien años, desde el perfeccionamiento de la fotografía por Wedgwood, Davy, Niépce, Daguerre, Talbot y otros, se revolucionaron completamente las artes gráficas.[122] A través del desarrollo del grabado fotográfico, el grabado fotográfico de línea y el semitono, se llegaron a alturas de perfección verdaderamente insospechadas. A través de estas técnicas, se podía hacer el facsímil del dibujo de un artista mucho más rápida y económicamente que por medio de otros procesos, y se tenía la ventaja de poder imprimir combinándolo simultáneamente con la impresión tipográfica. El Gillotipo 163 suplantó a la litografía como medio ideal para las caricaturas políticas en los periódicos después de los años cincuenta.[123] Se puede comprender que el grabado fotográfico significó una verdadera revolución en el campo de la divulgación masiva de imágenes al ser posible grabar fotomecánicamente ilustraciones con semitonos.[124] Si una fotografía podía antes reproducirse gracias al uso del negativo, el número de copias no podía ser demasiado alto, y el coste era relativamente elevado. Ahora, la foto-

120 «Ecos proletarios», *Ibid.*, 2.ª época, núm. 10 (19 marzo 1885), 3.

121 *La Ilustración Obrera*, portadas, 1, núm. 17 (11 junio 1904); *Ibid.*, 1, núm. 41 (26 noviembre 1904); *Ibid.*, núm. 4 (18 noviembre 1904); *Ibid.*, núm. 46 (31 diciembre 1904); *Ibid.*, 1, núm. 14 (4 mayo 1904); *Ibid.*, 1, núm. 16 (14 mayo 1904).

122 Véase Walter, Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *Discursos interrumpidos*, I (Madrid, 1973). También James Cleaver, *A History of Graphic Art* (Londres, 1963).

122 Véase Jack Lindsay, *Gustave Coubet. His Life and Art* (Nueva York, 1973).

123 Véase W. M. Ivons Jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica* (Barcelona, 1975), 179.

124 *Bandera Social*, 2, núm. 73 (13 agosto 1886), 4.

grafía podía pasar a las rotativas e imprimirse con estereotipia simultáneamente con el texto escrito, alcanzando fabulosas tiradas.

Podemos ver ahora las diversas formas usadas por los anarquistas para difundir su obra artística. Ya hemos mencionado la existencia de carteles, que eran generalmente alegóricos. Éstos se vendían anunciándolos en los periódicos. Se destinaban, en general, a adornar algún centro obrero. Se vendían también a través de los periódicos retratos, a menudo adornados con detalles complementarios. *Bandera Social* anuncia la venta del retrato de Miguel Bakunin, en papel marquilla, adornado con bonita orla, en cuya cinta superior se leían las palabras Anarquía, Federación y Colectivismo, y al pie, la fecha del fallecimiento del revolucionario ruso.[125] Tenía unas dimensiones de 10 × 25 y se vendía a 15 céntimos. *Bandera Roja* anunciaba otro retrato de Bakunin, «a propósito para colocarlo en un cuadro», a 10 céntimos.[126] *La Controversia* de Valencia vendía el retrato de Pallás;[127] *La Alarma* de Reus, los de Tolstoi, Faure, Zola.[128] También se anunciaban los de Reclus, Kropotkin, Angiolillo, Salvochea, Pí y Margall, Malatesta, Mateo Morral.[129]

Tenemos otro ejemplo interesante anunciado en *La Solidaridad* y en *La Alarma* de Sevilla; la venta de los retratos de los «anarquistas sacrificados por la Burguesía de la república de los Estados Unidos», es decir, los Mártires de Chicago. Esta composición, de gran tamaño, calificada de «artístico-revolucionaria», era considerada propia para el decorado de los centros socialistas. Había sido ejecutada por dos compañeros presos (anónimos). Se subrayaba que los autores no señalaban precio a su trabajo, «dejando la retribución a la voluntad de los compañeros». Los pedidos se atendían en la redacción del periódico.[130]

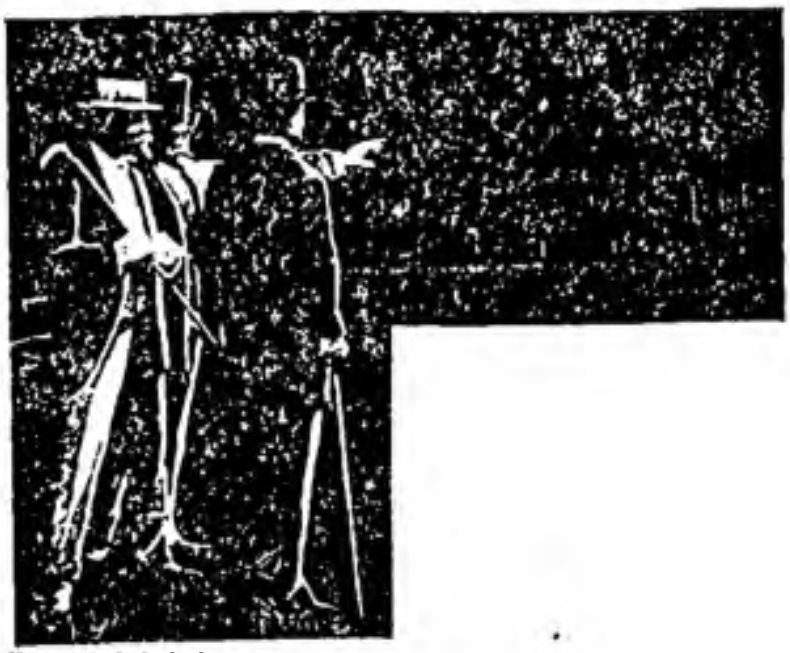
Como vemos, estos retratos eran generalmente de héroes y próceres del anarquismo, aunque a menudo encontramos el anuncio de venta de algún folleto libertario y se hace notar que se enviará junto con la obra un retrato del autor. El estilo de estos retratos, en principio, trata de imitar a la pintura y están concebidos como óleos tradicionales, a veces con fondo de pesados cortinajes, ramas de olivo, objetos alegóricos.

125 *La Bandera Roja*, 1, núm. 3 (29 junio 1888), 4.
126 *La Controversia*, 1, núm. 5 (7 octubre 1893), 4.
127 *La Alarma*, 1, núm. 7 (23 noviembre 1901), 4.
128 *Rebelión*, 1, núm. 1 (25 febrero 1910), 4.
129 *La Solidaridad*, 1, núm. 3 (2 septiembre 1888), 4.
130 Anunciadas en *Tierra Libre*, 1, núm. 4 (3 octubre 1905), 4.

SERIE I LA HUELGA REVOLUCIONARIA NÚM. 3

SERIE I. N.º 1.

La Huelga Revolucionaria



Esta tarjeta y la siguiente forman parte de la serie de seis postales *La Huelga Revolucionaria*, publicadas por *El Productor* de Barcelona en 1905.

Además, los anarquistas publicaban sellos, como los hechos con motivo de pedir la revisión del proceso en la cuestión de Montjuich. También publicaban tarjetas postales, como una serie de seis, de las que incluimos dos en este volumen, y que, con el título de *La Huelga Revolucionaria* se publicaron en Barcelona. *Tierra Libre* anunciaba también la venta de postales *Tramontana*. Estaban divididas en juegos de seis tarjetas y había un total de 350 juegos, cada uno en un sobre. De ciertas postales que tenían más popularidad, como *Solidaridad Obrera*, se hacían tiradas en mayor tamaño. El precio era como sigue: por cada juego de seis, treinta céntimos; por cinco juegos, una peseta; por *Solidaridad Obrera*, cinco céntimos. Los títulos de algunas tarjetas eran: *La grande araña, Testimonio histórico, Hijo de esclava, Fraternidad, Solidaridad político-burguesa, Solidaridad obrera*. Eran sobre todo alegóricas, mientras que las de *La Huelga Revolucionaria* eran narrativas. Otras postales alegóricas anunciadas eran *El triunfo de la Anarquía, El pueblo cabizbajo y aherrojado, Los Mártires de Chicago*.

El interés que los ácratas acordaban a las postales se puede ver en el artículo «La tarjeta postal», aparecido en el *Almanaque de Tierra y Libertad*.[131] Se establece aquí que la tarjeta postal se abroga dos misiones altísimas: la de encender en las almas ciegas los sentimientos estéticos nobles, el amor al arte y la de educar el espíritu familiarizándolo con otra gente y otros cielos. Así, la tarjeta postal, ha sido propagandista activísima del arte, reproduciendo lienzos y mármoles famosos, y ha puesto en fraternal contacto con otras razas y panoramas de mundo. La comercialización de la tarjeta postal se ha banalizado, y ahora se presentan fotografías deplorablemente iluminadas, temas cursis y sin sentido. Encaucemos el gusto, sugiere el artículo, hay que volver a la tarjeta educativa y artística.

Vemos así cómo la universalización de la obra de arte y su difusión masiva marca en la praxis anarquista el gran divorcio entre el arte oficial y el arte vivo. La experiencia plástica se basa en la imaginería impresa de gran difusión. Son obras que no están destinadas a gabinetes de estetas, a salones o museos, sino que están al alcance de cualquier persona. Las obras más caras — una o dos pesetas — eran destinadas a centros obreros. Estas pequeñas obras artísticas: tarjetas, sellos, carteles, retratos, que cualquier proletario

131 «La tarjeta postal», *Almanaque de Tierra y Libertad* (Barcelona, 1911), 83-4.

podía adquirir y poseer, constituye una especie de democratización de la pintura. Con ellos se marca una forma en que el mundo proletario, sus actos y héroes, su vida y su lucha, llegase a toda la masa obrera. Además, el «público del arte», se había ampliado, incluyendo clases antes excluidas. Por otra parte el museo, la galería o salón habían perdido su interés al eliminarse la noción de obra única.

Además de estas obras artísticas, como ya hemos visto, los periódicos se embellecían a menudo con grabados. Su temática y su técnica son fieles a su público, a su misión y al nuevo medio de comunicación que significa la imagen impresa. Los dibujos son trazados a veces con torpeza, hay que recordar que se trata de artistas no profesionales y poco preocupados por la forma. El trazo es generalmente de línea, y a menudo, la falta de perspectiva y la superposición de planos imparten a estas obras una apariencia plana. A menudo no hay proporción en las imágenes. Pero los dibujos son eficaces y concisos. Liberados de realismo, encarnan en formas simples, elocuentes y precisas. A lo largo de este estudio hemos analizado en detalle algunas de estas obras.

¿Qué es el arte?

Podemos ahora llegar a algunas conclusiones sobre «¿qué es el arte?». En lo referente a la teoría estética ácrata, se pueden resumir los siguientes puntos:

a) Entre los hechos característicos que esta estética implica está la reaparición de una función ético-social del arte. De acuerdo con ésta, se exige el reconocimiento de la clase desposeída, de su lucha social y de sus ideales en la creación artística.

b) De este hecho deriva la crítica a un arte que pretende vivir de valores puros. Tal arte se considera propio de una clase en decadencia: la burguesía.

c) Esta estética pretende liberar al arte de todo tipo de canon estético.

d) Se pretende que el arte esté inmerso en la vida y que siga orgánicamente el desarrollo del hombre en su progreso a la Anarquía.

e) La estética libertaria valora más el acto creador que la obra creada. Se considera el acto artístico espontáneo como una forma de acción social, apreciándose el arte de situación más que el logrado técnicamente. De allí proviene una desmitificación de la obra

artística consagrada, así como de los lugares donde se coleccionan: museos, salones, galerías.

f) Se postula el valor del artista espontáneo por encima del profesional.

g) Esta estética intenta liberar a la obra de arte de su calidad de mercancía sujeta a las leyes económicas de la sociedad.

h) Se considera al arte muchas veces como con su contexto sociológico. Puede ser un arte individualista pero no alienado de la historia humana.

i) De esta estética deriva una noción colectiva, popular, del arte. Empleamos la palabra popular refiriéndonos a que es del pueblo, no sólo en sentido de que éste lo origina, sino también en la manera como se propaga y como participa en sus formas de existencia.

j) Al plantearse en esta estética el problema de la naturaleza del arte destinado a estratos sociales antes excluidos, se plantea también otro concepto de «artisticidad», que se extiende a formas, a los instrumentos y útiles de la vida contemporánea en rápida mutación.

k) Hay un natural desprecio a un arte que no sea «útil», y se reafirma la artisticidad de aquellos campos más incorporados a la vida social: la arquitectura, la urbanística, por ejemplo.

l) Se rehabilita la noción del trabajo como arte.

m) De este concepto se parte para la revaloración artística de la maquinaria, con respecto a sus formas, su función y las características de sus productos. Es así como por primera vez, en la estética moderna, el mundo de la máquina, relegado por el capitalismo burgués al utilitarismo, afirma, no sólo su potencia, sino además, su significación creadora humana a través de la interpretación artística.

n) La apreciación de la tecnología debe ser considerada en esta estética bajo otro aspecto más, su influencia en la creación y difusión artística masiva, que permite llevar a todos y por todos, el arte. Ello da como consecuencia una praxis artística que permite la accesibilidad del goce y la creación artística a todos.

Debemos ahora discutir el intento anarquista de difusión masiva de la obra de arte. Como indicó el filósofo alemán Walter Benjamín,[132] las nuevas posibilidades de reproducción técnica en la época moderna, hicieron que la obra de arte perdiese su aureola casi religiosa de producto único, destruyéndose así el ritual de la apreciación artística. Los intentos anarquistas consiguen sacar a la obra de arte

132 Cit., Decio Pignatari, *Información, lenguaje, comunicación* (Barcelona, 1977), 57.

de lo que Adorno llamó «dialéctica feudal de señorío y servidumbre», en la que estaba resguardado.[133]

Cabe pues considerar al arte anarquista como enfocado hacia la masa y compararlo con la actual cultura de masas. Es obvio, en tiempos modernos, que el arte mayoritario no se encuentra en museos ni galerías, pero es asimismo obvio, que la actual cultura de masas de la clase media está dirigida desde arriba, hacia un público sin conciencia social caracterizada. Según Humberto Eco,[134] ello motiva que ese público sufra así ciertas premisas impuestas, sin tratar de llevar a cabo una renovación artística, adaptándose simplemente a una difusión artística homologable a lo ya conocido y transmitida a nivel inferior. Según ciertos escritores, la cultura de masas actual se basa en una apreciación tan sólo superficial de la obra de arte sería, carece de conciencia histórica y no promueve el esfuerzo personal para la posesión de una nueva experiencia. Por ello, los medios de masas actuales, son instrumentos de una sociedad que manipula a su público y no son por ello auténticamente populares.

Si consideramos la cultura artística anarquista en este contexto, se observa de inmediato que estamos tratando con un caso diferente. La cultura ácrata provenía de la masa misma, era consciente de su clase, de sus ideales y problemas, y nunca era impuesta desde arriba. Por lo demás, la pérdida del concepto de unicidad de la obra, no traicionaba aquí el aspecto colectivo del arte, sino que lo reforzaba.

En los últimos años, se ha discutido también la pregunta con que iniciamos este estudio: ¿Qué es el arte? Los postulados a los que llega un escritor moderno son muy similares a los que desembocaba la estética libertaria del fin de siglo. Pierre Francastel[135] concluye que la estética moderna debe nacer «de la variedad de grupos humanos», y así llegar a ser «el resultado de un trabajo colectivo en el cual participan sin violencias, coacciones o censuras... todos los trabajadores de la cultura, con el resto de los hombres, hacia su auténtica liberación». Es posible ver que las aspiraciones anarquistas son aún modernas y vigentes, y resumir con esas líneas una definición de su estética.

Nuestra valoración de las obras de arte libertarias puede ser con-

133 Adorno, Theodor, *TV y cultura de masas* (Córdoba, Argentina, 1966), 28.

134 Humberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (Barcelona, 1968), 47-50.

135 Pierre Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme* (Lyon, 1951), 19.

siderada, en justa conciencia, como subjetiva y arbitraria. La visión gráfica anarquista es elocuente, popular, épica, violenta y optimista a la vez. Son obras de artistas comprometidos que no dibujaban para la eternidad, sino para la gente de su época, para sus compañeros de lucha. Descubren que la imagen puede también ser un arma, que, multiplicada y difundida, atrae la convicción más rápidamente que la palabra. Son artistas que tienen la responsabilidad de dar testimonio, y en éste, belleza y verdad se confunden en una expresión que exalta los valores del trabajo, la solidaridad, la lucha social.

Las obras anarquistas desvelan la verdad en escenas cotidianas. Los personajes se sitúan en la sociedad capitalista donde se enfrenta el pueblo y sus enemigos. Todo es signo allí para quien sabe descifrarlo, la fábrica, como fauce careada que mastica ejércitos de obreros mal pagados, las calles, recorridas por miserables. Los contrastes gráficos muestran yuxtaposiciones flagrantes que revelan antagonismos de clase. El trazo resume la cólera, en el perfil de un burgués; la compasión y la generosidad en la silueta de un desheredado.

Pero no siempre son pesimistas esos dibujos. También se expresa allí la dignidad del trabajo, la embriaguez del hierro, la poesía de la tecnología, la paz de la naturaleza, el deseo humano de justicia social. El sentido humano, social, ideológico se encuentra en toda la obra, se desprende de ella misma logrando una elaboración específicamente plástica.

A través de los siglos, el hombre ha sentido la necesidad de expresar gráficamente sus problemas, sus sueños e ideales sociales. Muchos artistas, los más, tal vez, permanecieron indiferentes ante las injusticias, pero otros muchos también, emplearon su arte como el arma más efectiva para combatir al Estado, satirizar a la Iglesia, denunciar la crueldad de la guerra, atacar la explotación. Goya y Daumier, Bosch y Holbein, Cranach, Brueghel, Hogart, Rowlandson, Gericault, Courbet, Seurat, Pissarro, Picasso: son sólo algunos nombres de aquellos que se comprometieron en la lucha. Nuestros artistas libertarios, en su mayoría anónimos, se unen a ellos. Algunas de sus producciones pueden no tener mucho mérito técnico. Los anarquistas podrían, tal vez, con más destreza y objetividad artística, haber llegado a una mayor armonía formal; pero esos artistas estaban en la primera fila de la lucha y creaban impulsados por sentimientos inmediatos. Esas obras artísticas, en apariencia simples pedazos de papel con curiosas marcas, realmente fueron, a pesar de

ser tan casuales, importantes y preciosas. No es su realización técnica lo que prima, sino — por estar tejidos en la trama misma de sus problemas e ideales — su poder de conmover al pueblo, no sólo de deleitarlo o distraerlo, sino también de despertar, en lo más profundo de su conciencia, su fe en eternos valores humanos: justicia, dignidad, esperanza.

X

Química de la Cuestión Social. O sea, Organismo Científico de la Revolución

«Para nosotros, Dios es el hombre, el templo la Universidad, la religión la ciencia, los sacerdotes los profesores, el confesionario la cátedra, la fe la investigación, el fanatismo un incondicionado amor al progreso y la esperanza de otro mundo mejor el constante anhelo de que llegue el ansiado momento de la revolución.» Estas palabras, de un escritor anónimo aparecidas en el periódico anarquista *La Bandera Roja*,[1] revelan lo que la ciencia representaba para el pensamiento ácrata español.

Para los libertarios de fin de siglo, la ciencia se convirtió en una nueva religión. Siguiendo los pasos del positivismo decimonónico, trasladaron su esperanza de la fe a la ciencia; se creía que por ella se desvelarían los grandes misterios, se resolverían los más profundos enigmas y se asentaría sobre sólidas bases el porvenir humano.

Estas conclusiones estaban dirigidas por el optimismo libertario. Su visión del progreso se basaba en una concepción materialista y atea que descartaba la explicación religiosa del universo. La fe en lo revelado, en lo dogmático, en lo milagroso, venía a ser sustituída por otro credo, igualmente absoluto, en la razón humana. Por ello, es frecuente en el lenguaje anarquista el hablar de la anarquía como «el reinado de la razón», «el imperio de la ciencia», la «realización del ideal racional».[2]

La visión del mundo, asentada así en principios científicos, combatía aquella basada en prejuicios como la religión, la desigualdad, la injusticia, la guerra. La razón, la ciencia, llevarían inevitablemente a la Anarquía, a la justicia, a la igualdad. «La humanidad va de la ignorancia a la ciencia, de la reacción a la revolución, de la autoridad a la anarquía», afirma *El Proletariado*.[3] Y se anunciaba:

1 «Libre pensamiento», *La Bandera Roja*, núm. 18 (1 enero 1889), 3.

2 José Álvarez Junco, *Op. cit.*, 78-81.

3 «Sección local y de noticias», *El Proletariado*, 1, núm. 6 (9 agosto 1884), 3.

Obreros, ya llega el día
que toda la humanidad
estudiará la anarquía:
El dogma es la oscuridad,
la luz, la filosofía.[4]

El trayecto era ineludible, científico y exacto, como las leyes físicas del universo, pues, como ya hemos mencionado anteriormente, ciencia y naturaleza no se oponían, sino, por el contrario, la ciencia era la elucidación de los principios naturales. En palabras de Pellico, la Ciencia son «las verdades demostradas, el amor a las leyes naturales, el goce de la naturaleza, puesto que Natura es Ciencia, Ciencia es Natura y es Verdad y es Belleza y es Arte y es la sublimidad de la Vida».[5] En *Natura* se declara que «la ciencia de la vida colectiva y social fundada sobre los principios naturales, ofrece los medios verdaderamente eficaces para el bienestar humano».[6]

El cientificismo anarquista daba por implicado que el mundo del hombre se vería pronto sometido a leyes tan positivas y exactas como las científicas. *La Nueva Idea* expone que la idea anarquista no se apoya en conclusiones falsas y artificiales: «uno que se funda en reglas y datos científicos, no apartándose para nada de lo justo, de la razón y de lo natural».[7] También lo considera así el biólogo libertario Enrique Lluria, quien titula la segunda parte de su obra *Continuidad de la sociología con las ciencias naturales.*[8] Teobaldo Nieva, en la misma línea tituló su libro *Química de la cuestión social*, y subtituló, *Organismo científico de la Revolución*. La anarquía organizaría científicamente la sociedad oponiéndose a la actual estructura. Por estas ideas, la palabra sociología se convirtió en un verdadero mito para los anarquistas. «Revista de sociología» se subtituló *La Revista Blanca;* otra publicación se llamó *Ciencia Social*, otra era

4 *La Autonomía*, 1, núm. 45 (2 diciembre 1883), 3.

5 Pellico, «Ciencia y Naturaleza». De Kropotkin, *Bases científicas de la anarquía*, fue serializado en *La Revista Blanca* a partir del núm. 100 (abril 1900).

6 Sergi, *Natura*, 1, núm. 13 (1 abril 1904), 206. Fragmento de *L'origine dei fenomeni psichici.*

7 «La idea anarquista», *La Nueva Idea* (Gracia), 1, núm. 1 (23 febrero 1895), 2-3.

8 Lluria y Desprau, Enrique, *Humanidad del porvenir* (Barcelona, 1906), véase también de este autor *Evolución superorgánica* con prólogo de Ramón y Cajal. Véase también Pellicer (Paraire) Antonio, *Conferencias populares sobre sociología* (Buenos Aires, 1900), y Urales, *Sociología anarquista* (La Coruña, 1893).

Natura, «Revista quincenal de ciencia, sociología, literatura y arte».[9]

La sociología era una teoría científica de la sociedad que se erguía contra la política del sistema capitalista. Un cuento anónimo: «En pleno carnaval», aparecido en *El Despertar*, expone y resume estas ideas:

> ¡Seguid políticos, explotadores y clérigos, volviendo vuestras ruindades e infamias en oropel o piedras finas; cubrid cuanto queráis vuestros dañinos despropósitos; ataviad cuanto os plazca vuestras bajezas; que así como la física nos ha proporcionado objetos para descubrir lo que a grandes distancias se nos ocultaba y también por su pequeñez no vislumbrábamos ni percibíamos, y la química modos de conocer lo nocivo y lo saludable, la sociología nos determinó una concepción grandiosa, potente, que, a par que fuerte para el análisis, es específica para la enfermedad sufrida: nómbrase Anarquía. Ella barrerá todas las inmundicias. Mientras, seguid con vuestras mascaradas! [10]

Las conclusiones de la sociología afirmaban la necesaria implantación de nuevos regímenes sociales, apoyados por «la ciencia experimental», «las inducciones analíticas del positivismo» y «la lógica». «La sociología nos da la verdad de la naturaleza, del régimen social adecuado a las leyes naturales, los principios exactos para vivir bien y libremente, así como para lograr esa libertad y goce natural.» [11]

De esta mitificación de la sociología derivaba el «teatro sociológico del que ya hemos hablado y la popularidad entre los libertarios de ciertas novelas como las de López Bago, *La prostituta*, por ejemplo. Cantaclaro, colaborador de *El Proletario* de Sabadell, tenía toda una serie de novelas subtituladas sociológicas, entre las que están *Violeta*, *La chusma*, *Los proscritos*,[12] basadas en teorías naturalistas pero restringiéndose a un determinismo puramente social.

El interés de la sociología se manifestaba también en otros diversos ámbitos. *La Voz del Obrero* de La Coruña [13] anunciaba ciclos de conferencias populares sobre sociología, *La Alarma* de Sevilla [14]

9 Véase la declaración de principios: «No hay aristocracia para la ciencia», escrita por el grupo editor (Lorenzo y Mella), «no los hay para el arte.» *Natura*, 1 (1 octubre 1903), 3. Véase «Ciencia burguesa y ciencia obrera», por Anselmo Lorenzo en *Ibid.*, núm. 15 (15 junio 1904), 174-77.

10 «En pleno carnaval», *El Despertar*, 2, núm. 95 (31 octubre 1892), 1.

11 Pellico, «Ciencia y naturaleza», 140.

12 Véase *El Proletaricdo*, 1, núm. 2 (12 julio 1884), 4.

13 3, núm. 77 (11 octubre 1912), 4.

14 1, núm. 1 (22 noviembre 1889), 3-4.

congratula al proletariado porque en Barcelona un numeroso público concurrió a un certamen sociológico en vez de ir a la corrida de toros. *El Obrero* de Río Tinto notifica sobre la fundación en Bilbao de una biblioteca de pedagogía y sociología destinada a publicar libros de texto para las escuelas laicas. El primero sería el de Donato Lubén *Influencia de la libertad en la ilustración y la cultura de las sociedades humanas*. *El Cosmopolita* de Valladolid[15] auncia la obra de Sebastián Suñé, uno de los presos en Montjuich, *Orientación Sociológica*. Tal obra se componía de las siguientes partes: 1. Razón o fe; 2. Sueños y realidades; 3. La ley del contraste; 4. Los enemigos de la razón; 5. La duda; 6. Lógica social.

Para los anarquistas, la ciencia presidía así la reestructuración de la sociedad tras la revolución, e incluso debía presidir la organización revolucionaria. Ello explica las múltiples actividades relacionadas con la ciencia a que se dedicaron los libertarios españoles. Cantaclaro declaraba que el peor enemigo del obrero era la ignorancia; por ello, debía «derribar a ese tirano»,[16] con la instrucción científica y la propaganda. La aplicación práctica de estas ideas la vemos en la formación de cursos de geología, química, mecánica, física, geografía, especialmente organizados para trabajadores por los libertarios.[17]

Son muchas las obras que fueron traducidas para vulgarización de temas científicos. Aparecían libros, formando parte de bibliotecas científicas ácratas, como la de *El Proletariado*.[18] Estas traducciones a menudo eran hechas por líderes ácratas: Mella, Salvochea, Prat, Lorenzo. Había bibliotecas científicas como la de El Sol de La Coruña, que publicaba folletos a 20 céntimos: *Sociología del obrero, La medicina y el proletariado*. Sempere de Valencia[19] editaba a Buch-

15 1, núm. 2 (17 agosto 1901), 3.

16 «Pensamientos de Cantaclaro». *El Proletariado*, 1, núm. 3 (19 julio 1884), 2-3.

17 *La Bandera Roja*, 1, núm. 16 (1 diciembre 1884), 4.

18 Esta biblioteca se inició con el volumen *Fisiología Ibérica* (no se menciona autor). Véase *El Proletariado*, 1, núm. 3 (19 julio 1884), 1.

19 En la biblioteca científica de Sempere se anuncia de Lanfrey, *Historia política de los papas*; Haeckel, *Historia de la creación de los seres según las leyes naturales*; Fola Igurbide, *Revelaciones científicas que comprenden a todos los conocimientos humanos*; Dide, *El fin de las religiones*. En La Escuela Moderna, entre 1902 y 1910, aparece A. Bloch y Paraf-Javal, *La sustancia universal*; G. Engerrand, *Primeras edades de la humanidad* y *Las razas humanas*; M. J. Negal, *La evolución de los mundos*; Odón del Buen, *Nociones de geografía física*; A Pellicer (Paraire), *Análisis de la cuestión de la vida*. Véase además Jesús Tobio,

ner (a peseta el tomo), *Ciencia y naturaleza, Fuerza y materia, Luz y vida.* Las obras de Darwin: *El origen del hombre, Mi viaje alrededor del mundo, El origen de las especies, La expresión de las emociones en el hombre y en los animales.* De Draper, *Conflictos entre las religiones y las ciencias.* Otra colección: Los pequeños grandes libros publicaban a 30 y 35 céntimos; Littré, *El árbol del bien y del mal;* Haeckel, *Maravillas de la vida.* La biblioteca de *El Proletariado* de Sabadell anunciaba las obras de Cantaclaro, entre ellas, *La religión de la ciencia,* junto con varias de sus novelas sociológicas.

Se publicaba también frecuentemente una sección fija dedicada a temas científicos en prácticamente todos los periódicos y revistas ácratas. Algunas eran famosas, como la de Tárrida del Mármol[20] — prototipo del nuevo científico — en *La Revista Blanca,* o como la de *La Bandera Roja,* que traía artículos tan variados como «Vida y elogio de Felipe Lebón, inventor del termolampe» y «Las ostras».[21] Se hablaba de la fuerza muscular de las niñas, una aplicación de la cometa a la navegación, las acciones físicas antituberculosas, electricidad adivinadora, fijación del azoe en la atmósfera.[22] *La Federación Igualadina* en su sección «Ciencia y arte» informaba sobre el termómetro, la transmisión de las enfermedades por la lecho, fotografía de una explosión. *El Chornaler* de Valencia tiene artículos como «Color artificial en las piedras», en su sección «Arte y ciencia».[23] Es decir, no se aportaba un cuerpo de conocimientos sistemático y organizado, sino informaciones dispares y a menudo tendiendo a lo curioso.

Había también conferencias y charlas de tema científico, *Solidaridad Obrera* anuncia la plática de Ubaldo Quiñones sobre sociología[24] y «Choques biológicos; sus consecuencias», de Manuel Badía Vidal Roces.[25] *El Libertario* de Barcelona habla sobre la conferencia de Antonio Sayón, «Necesidad de la instrucción», y la de Martínez Vargas en el Centro Fraternal de Cultura, «Influjo de la ciencia y del arte en el bienestar social».[26]

«Biblioteca de traducciones españolas de obras sociológicas y sociales publicadas de 1870 a 1915», *Revista de Estudios Políticos,* 19 (1957), 347-383.

20 Véase Pedro Vallina, *Mis memorias,* II, 127.

21 «Artes y ciencias», 1, núm. 1 (15 junio 1888), 2.

22 *La Revista Blanca,* 6, núm. 107 (1 diciembre 1902), 336-7.

23 2, núm. 15 (29 marzo 1884), 3. También en el *Almanaque de La Revista Blanca,* 1901, 2, 3, 4, muchos artículos sobre la formulación de la tierra, el origen del hombre, botánica, etc.

24 2.ª época, 4, núm. 42 (25 noviembre 1910), 4.

25 *Ibíd.,* 2.ª época, núm. 43 (2 diciembre 1910), 3.

26 1, núm. 1 (26 julio 1903), 4.

La ciencia penetró en el arte. Una plancha de plata con los atributos del Arte se ofrecía en el Certamen Socialista de 1884 al mejor trabajo sobre el adelanto que la maquinaria debería dar a la clase obrera y el modo de proceder con ella.[27] Innumerables grabados y dibujos anarquistas glosaban temas relacionados, como el aparecido en *El Productor;* un camino trazado en el cosmos, que conduce hasta un letrero que dice Anarquía, y una figura alegórica; la Ciencia, señalando la dirección, mientras un gordo burgués contempla la escena impotente y atónito.[28] Teobaldo Nieva, en su *Química de la cuestión social* dedica un capítulo entero al arte y justifica allí que el arte invada el terreno de la ciencia, «por árida, rigurosa e inflexible que sea, puesto que al fin la ciencia, en definitiva, no es otra cosa que *el arte* con que se eslabonan unos juicios y conocimientos con otros, unos con otras deducciones, con que se comprueban las premisas, y se corroboran con sus lógicas consecuencias, y las más arriesgadas hipótesis se conciertan con lo ya *probado, conocido* e *inconcluso*».[29]

La ciencia penetró también en el dominio de la literatura. Asombra el ver la cantidad de cuentos, novelas y poemas relacionados con temas científicos y el lirismo que los ácratas encontraban en estos temas. Es sobre todo interesante el desarrollo de todo un género: la poesía científica libertaria, género vasto, austero y rígido; la poesía y la ciencia complementándose para disipar los temores y miserias humanas. No encontraban inconveniente en ello los anarquistas. ¿Por qué eliminar de la poesía el derecho de pensar? Por otra parte para ellos la ciencia representaba un verdadero credo y un humanismo. Si ésta fuese considerada desde un punto de vista puramente utilitario como un mosaico de piezas y pedazos juxtapuestos que no llega a formar un todo, no es jamás poética y no vale más que por las aplicaciones prácticas a las que conduce. Si, por el contrario, la ciencia es considerada como un organismo vivo, que se forma y reforma continuamente para, durante su evolución, construir síntesis, clarificar y disipar supersticiones, si por la ciencia se concibe un mañana maravilloso; entonces la poesía penetra la ciencia y la ciencia se vuelve poética.

Los anarquistas heredaron del positivismo la poesía del porvenir

27 *Revista Social*, 2.ª época, 1, núm. 10 (19 marzo 1885), 3.

28 Reproducida en E. Olivé, *La pedagogía obrerista de la imagen* (Barcelona, 1978), 62.

29 Teobaldo Nieva, *La química...*, capítulo «Del arte».

de la ciencia, así como el canto a los heroísmos que suscitaba. El orgullo del hombre, dueño de los elementos y hacedor de máquinas enormes y delicadas que lo ayudan en la empresa de conquistar al mundo. Adoptaron las últimas teorías científicas para tal inspiración: el darwinismo, que hacía de la vida un drama donde los personajes más íntimos tenían un papel; un campo para evoluciones magníficas,[30] y cantaron con la ciencia los ideales libertarios.

A primera vista, el impacto científico en la estética libertaria anarquista puede parecer un poco absurdo. A menudo encontramos párrafos donde el escritor se complace en traducir científicamente las cosas más banales, no tienen sentimiento de la conveniencia de términos, se abusa de palabras técnicas de la erudición, se comentan pedanterías que hacen sonreír, hay neologismos sin mucho sentido. Por ejemplo, el siguiente párrafo de un cuento de Teobaldo Nieva:

> Los sueños no son otra cosa al fin y al cabo que el reflejo de lo que pensamos despiertos, como la mente, o sea, la electricidad que en ella está centralizada, no descansa nunca, aunque el organismo se halle sometido al reposo que se conoce con el nombre de dormir. Del mismo modo que nuestros propios elementos como la misma materia, continúan en movimiento aún después de muertos nuestros cuerpos; y como quiera que en el receptáculo ganglionar de nuestra masa encefálica no surjan otras ideas ni otras imágenes que las que grabarse logran durante nuestra vigilia por medio de las impresiones, que, hiriendo nuestros sentidos el mundo externo produce, vi o creí ver lo siguiente.[31]

Sin embargo, adentrándonos más en este tema, podemos ver un impacto más profundo. Una primera forma de cómo la ciencia actuaba sobre la poesía era, directamente, el poeta celebrando tal o cual descubrimiento de la astronomía, tal o cual concepción de la biología:

> ¿Quién sabe ¡oh ciencia ignota!
> cuántos mundos encierra cada gota
> de la sangre que corre por mis venas?

30 Renan, *L'Avenir de la science* ya había postulado algunos de estos temas. Véase también Jules Lamaitre, *Les contemporains*, 1.ª serie (1884-5). J. Psichari en su artículo «La Science et les destinées de la poésie», *Nouvelle Revue* (15 febrero 1884), 4, revela la poesía del darwinismo. Véase además el interesante libro de Diego Núñez Ruiz, *La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis* (Madrid, 1957).

31 *La química...*, 140-41.

Tal vez cuanto en el cielo contemplamos,
junto con el planeta que habitamos,
tan sólo un poco llena,
de un grano microscópico de arena
del fondo de los mares de otro mundo,
que se agita a su vez en lo profundo
de un átomo de polvo de granito
de otro mundo... y así hasta el infinito.[32]

También se celebraba la ciencia, como alegoría de la salvación de la humanidad:

¡Oh ciencia qué hermosa eres,
qué suavísima alegría
das al que toma tu guía
dejando lo baladí!
qué melancólico amor
de sin igual confianza
hay en la dulce esperanza
de llegar a ser de Ti.[33]

Este tipo de poema es abundante y típico. En los Juegos Florales anunciados por el Ateneo Obrero de Barcelona se otorgaba un premio al mejor soneto dedicado a la ciencia.[34]

En otro tipo de composición, la literatura científica anarquista podía ser expositiva. Ello no quiere decir simplemente descriptiva, por el contrario, su ambición era la de formar cuadros expositivos que rivalizasen con la ciencia. Entre estos poemas se cuentan por ejemplo, la serie de cuadros zoológicos que escribió Fermín Salvochea para *El Látigo*[35] de Baracaldo, a la que nos hemos referido en nuestro primer capítulo. Dentro de este tipo de composiciones se agrupan las prosas líricas de Celso Silvio Ross como «Impresiones»[36] y «La libertad»,[37] publicado en *El Látigo* y *La conquista del pan*.

32 J. M. Bartrina, «Poema», *El Porvenir del Obrero*, núm. 49 (13 octubre 1903), 3.

33 «Saludo a la ciencia», *Los Desheredados*, 3, núm. 117 (23 agosto 1884), 3.

34 *Revista del Ateneo Obrero de Barcelona*, 2.ª época, núm. 74 (febrero 1897), 4.

35 «El sapo» y «La lechuza», *El Látigo*.

36 Celso Silvio Ross, «Impresiones», *Al Paso*, 1, núm. 3, 2.ª época (18 noviembre 1909), 4.

37 *Ibid.*, «La libertad», *El Látigo*, 1, núm. 13 (29 marzo 1913), 4, y *La conquista del pan*, 1, núm. 3 (agosto 1893), 3.

Otro de los grandes temas de la literatura y arte científicos anarquistas es el canto a los grandes benefactores de la humanidad. Imbuidos del positivismo decimonónico, de su sed de certeza y su amor por la realidad, cantaban a aquellos que en su lucha por resolver los misterios del universo persistían en su trabajo a pesar de toda oposición. Admiran a quienes descubrieron las leyes de la materia, a quienes eliminaron los misterios y terrores del mundo. Los elogian por haber deshecho los mitos, robado los secretos a lo desconocido, surcado el infinito con sus telescopios, analizado las células con sus microscopios, investigado la mente humana para asegurar al hombre su lugar en el universo.

La Tramontana[38] dedica un número extraordinario hermosamente ilustrado a la conmemoración del IV Centenario del descubrimiento de América. Allí aparece un artículo de Anselmo Lorenzo sobre el descubrimiento de América y otro de Tárrida del Mármol sobre las preocupaciones de los sabios. Otro más de Anselmo Lorenzo, «Colón y la Iglesia», donde establece que «el genio de la investigación, sobreponiéndose al fatalismo místico, completó el inventario de nuestro globo y puso en comunicación fraternal a todos sus habitantes». Soledad Gustavo escribe «Gloria a la locura», exclamando: «¡Bendito seas tú, loco y visionario Colón, que, en alas de la Ciencia y el Genio, diste un mentís a las verdades metafísicas, ensanchando los límites del antiguo universo y haciendo surgir de en medio de las olas un nuevo continente, más rico, de naturaleza más pródiga que el que formaron el fanatismo y la ignorancia de los siglos que te precedieron!» Había además un poema, «El viaje de Colón», de Federico Soler, y el poema «Colón», de Luis Millá. Se anunciaba que del dibujo central, a página doble que ilustra a Colón, harán una tirada aparte en cartulina fina propia para colocarse en cuadros en la pared; la estampa medía 45 cm de largo, por 33 vertical, y se vendía a un real.

No es fortuita esta afición de los libertarios por la geografía. (Recordemos a figuras como Eliseo Reclus.) Es posible que lo que los conducía a estos estudios es porque la geografía se consideraba como ciencia del planeta tomado en su totalidad, por encima de los estados y fronteras.

En la poesía anarquista, se canta a esos próceres en tonos que parecen predecir el advenimiento de una nueva religión:

38 *La Tramontana*, 12, núm. 584 (7 octubre 1892).

Desde Thales, que anda el género humano
buscando en Ti (la ciencia) ¡oh! ¡bella cosa!
si el *summun* del gran Dios en Ti reposa
todo ese afán, sin Ti, trabajo en vano.[39]

Todo esfuerzo humano tiende en la misma dirección de búsqueda y descubrimiento. Es una oda a todas las formas de trabajo que incluye el manual; campesinos, leñadores, obreros, científicos, se unen para remodelar al mundo, y el científico, el explorador, el poeta, forman la vanguardia humana que disipa los mitos religiosos y abre el universo a los hombres.

El carácter pedagógico de esas explicaciones hace resaltar el cuidado con que el poeta traza la historia de los conocimientos científicos de la humanidad. Se tiene una visión muy aguda y moderna de la base acumulativa de la ciencia, de su carácter de adquisición colectiva.

A Colón, a Servet, a Galileo
a Franklin y a otros sabios por su estilo
de admirar la verdad de lo infinito.
En cambio; ¡vive Dios! a Torquemada
debemos la invención del Santo Oficio.
¡Qué diferencia! Mientras nuestros sabios
resuelven las entrañas del abismo
para hacernos más grandes en el mundo
los que se llaman grandes por sus títulos
de nobleza o poder, se creen más grandes
inventando cadalsos o patíbulos.

Revelan la lucha de los sabios desafortunados contra la tradición y la envidia:

triste es el porvenir do nuestros ídolos
a medida que el tiempo va avanzando,
porque sólo los tontos los adulan
y la envidia procura derribarlos.[40]

En cierta forma, esta temática sustituía para los anarquistas a la epopeya nacional y patriótica y proponía nuevos héroes. Así, Tarradas identifica a esos héroes del pensamiento con las figuras eximias

39 Jaime Pacón, «La ciencia», *Revista del Ateneo Obrero de Barcelona*, 2.ª época, núm. 82 (octubre 1897).

40 Salazar, «Poesía», *La Anarquía*, 2, núm. 60 (30 octubre 1891), 4.

del anarquismo. «Loco llamaron a Colón, loco a Galileo y a tantos otros que se sacrificaron por una idea científica: locos llamaron sin duda a los que ya en Chicago, ya en París, ya, en fin, por todo el mundo civilizado, dieron su vida, derramaron su sangre por un ideal noble y justo: la Anarquía. Sacrificarse por la Ciencia, morir por la Humanidad. ¡Sublime locura!»[41]

Una de las principales misiones de la ciencia era el atacar los fundamentos de la religión. Se citaban textos de Sergi, Darwin, Renan, Nietzsche, se gustaba de la obra de Hauptmann *El apóstol*, que postulaba la necesidad de liberarse de toda metafísica como primer paso en el desarrollo de una nueva visión de la realidad y que afirmaba que cualquier aproximación religiosa al problema social sería falsa e ilusoria. Se leían *Palabras de un Creyente* de Lammenais, la *Vida de Jesús* y *Vida de los apóstoles* de Renan, la *Demostración de la inexistencia de Dios* de Carré, *Jesucristo nunca ha existido* de Rossi, el anónimo *Los misterios de la Inquisición en España*, el volumen de la monja venezolana, Sor María de Gracia, *Secretos del convento*, y la inevitable novela de Volney, *Las ruinas de Palmyra*.[42]

Indiscutiblemente, la ciencia daba una respuesta en contra de los dogmas religiosos católicos y respondía a las preguntas especulativas filosóficas de los anarquistas; así pues, el conflicto de las leyes naturales con los dogmas católicos sería también un tema poético y literario apasionante. Un diálogo dramático firmado por Filófono, «El fanatismo y la ciencia»,[43] ataca los fundamentos de la religión y termina identificando el espíritu crítico con Lucifer: «Eres el propio Lucifer», dice un interlocutor, a lo cual responde: «¡No! ¡Soy la verdad, soy la ciencia!»

La ciencia, aun cuando se visualizaban los límites humanos, permitía rechazar toda conjetura arbitraria, todas las hipótesis inverificables sobre el origen y el fin de las cosas. Orientaba las especulaciones únicamente sobre el material amasado por la observación y sobre los hechos arrojados por la experiencia. El estudiar al mundo en función de la ciencia permitía a los anarquistas una reserva prudente en materias metafísicas. «Esos pequeños átomos de vida que por doquier vemos bullir revoloteando por todo el espacio llaman nuestra atención y cada insectillo constituye en sí solo un detenido y largo estudio que en vano el hombre con todo su ingenio ni es

41 *El Productor*, 5, núm. 272 (11 noviembre 1891), 1.
42 Véase el estudio de Mainer, «Notas sobre la lectura obrera...».
43 *El Porvenir del Obrero*, núm. 74 (28 septiembre 1901), 3.

capaz de compenetrarse en los abismos del saber.» Por ello, se reconoce la incapacidad por el momento de enfrentarse con ciertos fenómenos, pero no hay que atribuirlos nunca a causas sobrenaturales.[44] Ejemplos de esta actitud son muchos poemas de Bartrina. Siempre cortos, que intentan unir la ciencia, la filosofía y la poesía.

En una gota de agua
que era un todo
se reunieron en junta
tres infusorios,
y allí acordaron
que fuera de la gota
no había espacio;
que lo que ellos creían
era lo cierto;
que eran de lo absoluto
únicos dueños,
reyes de todo,
he aquí lo que acordaron
tres infusorios.[45]

En «Fábula»[46] se reconoce la incapacidad de juzgar de momento ciertos fenómenos, que tienen, por otra parte, una explicación racional, que eventualmente se sabrá.

La actitud antirreligiosa fue lo que primero llamó la atención de los ácratas hacia Darwin. En España sus obras no se traducen sino hasta 1870-7, pero los libertarios las comentan casi de inmediato, primando para ellos la interpretación darwiniana del origen del hombre que triunfaba contra la concepción religiosa. Aparecen muchos artículos sobre Darwin[47] y en periódicos libertarios se anunciaba la venta de su retrato juntamente con los de los próceres del anarquismo.[48]

A pesar de la entusiasta acogida inicial, pronto el darwinismo se convirtió en un tema central de polémica. El amplio concepto de la evolución era casi una actitud filosófica. Algunos anarquistas consideraron a Darwin un nuevo liberador. El dar prueba científica de

44 J. Antelo Lamas, «Naturalismo».
45 «Arabesco», *El Despertar*, 10, núm. 98 (30 octubre 1894), 4.
46 Bartrina, «Fábula», *Ibid.*, 10, núm. 99 (10 noviembre 1894), 4.
47 Véase, por ejemplo, «Arte y ciencia. Carlos Darwin», *Revista Social*, 2, núm. 50 (1882), 3.
48 140-3.

la evolución era un triunfo para quienes la ponían bajo la bandera del progreso. Si el hombre había surgido de la vida primitiva por su habilidad en sobrevivir, no había límite de perfeccionamiento humano al cual no se pudiese llegar. El evolucionismo se aplicaba igualmente a las instituciones: ¿no eran las actuales, igualmente, un estado imperfecto e intermedio de otro mejor? Un pequeño cuento contenido en *La Química de la cuestión social*, intitulado «Un dios desconocido, Fantasía», muestra ese evolucionismo optimista. Aparece un titán, alegoría del trabajo que explica que la sociedad es perfectible, que ha avanzado desde tiempos primitivos y seguirá progresando y eliminará la tiranía. Opone a la idea de Dios la de pensar que la humanidad tiene en sí sus fuerzas regeneradoras.[49]

En tal caso ¿por qué *The Origin of Species by Natural Selection* (1859) levantó tales controversias? La respuesta está en la segunda mitad del título: Darwin postulaba que las especies tendían a la supervivencia de los individuos mejor condicionados para la vida. Del darwinismo podía deducirse por lo tanto que la desigualdad era producto de la inexorable ley natural, así como lo era la subyugación del débil por el fuerte y que tal conflictividad no sólo era inevitable sino beneficiosa.

Algunos anarquistas achacaban tal interpretación del darwinismo a sofismas inventados por ideólogos burgueses para justificar la desigualdad y la explotación. Así lo interpreta J. Montseny en 1893.[50] Otros periódicos libertarios insistían en su actitud prodarwiniana. *La Alarma* de Sevilla, en una serie de artículos anónimos intitulados «Darwinismo social», declara que tales conclusiones son sofismas burgueses: «Es innegable que existe dentro de la organización social esa lucha llamada por la existencia pero no es menos innegable que toda esa lucha es engendrada y fomentada por el actual desorden, que con la palabra irrisoria de *orden* nos rige.» Todos los burgueses han leído e interpretado mal a Darwin. «A las teorías de Darwin, naturalistas por excelencia, no puede atribuírselos, como pretenden sus comentaristas burgueses, una tendencia aristocraticista, sino socialista en extremo.» Por lo demás, la burguesía está ya en franca degeneración y el obrero se está transformando rápidamente en el más apto.[51]

49 *La Anarquía*, 2, núm. 21 (10 enero 1891), 4.

50 *La ley de la vida* (Reus, 1893), 37.

51 «Darwinismo social», 2, núm. 19 (1 junio 1890), 1; 2, núm. 20 (17 junio 1890), 1; «Conclusión», 2, núm. 21 (26 junio 1890), 2. Véanse también, «La revolución y el darwinismo», *La Justicia Humana* (Barcelona), 1, núm. 5 (12 ju-

Otras teorías causaban menos polémicas. Era popular Spencer, cuya mezcla de positivismo y evolucionismo alcanzó entre los libertarios enorme popularidad. Spencer intentaba un acercamiento esencialmente optimista, aunque ensombrecido por la posibilidad del desastre. Según él, el individuo era todo-importante y la humanidad avanza hacia una sociedad feliz emancipada por la ciencia. Aunque este final feliz puede dilatarse puesto que el hombre a cada momento toma el camino equivocado; el principio del progreso es la ley básica del universo.

Una versión muy particular representativa de las ideas naturales y espontaneístas ácratas eran las del biólogo Enrique Lluria en su difundido *Humanidad del porvenir*. Desde que las sociedades existen, dice Lluria, se ha entablado una lucha entre los hombres, representada por dos tendencias, dos estados de conciencia y dos modos de inteligencia, bajo cuyo influjo se modifican las sociedades. El mejoramiento de la humanidad obedece a la resultante. Justamente por haberse desviado de la naturaleza, por atenerse a ideas inspiradas en libros sagrados, es por lo que el hombre se ha desviado de la senda del progreso. Éste está ahora en manos del capitalismo que lo utiliza para explotar al obrero y por ello Lluria intitula convenientemente dos capítulos de su libro: «La máquina contra el obrero en el régimen capitalista» y «La máquina a favor de la humanidad según leyes naturales».

Enlazando ideas de biólogos como Lamarck, Darwin, Haeckel, y de sociólogos como Spencer, Lluria proclama en nombre de la ley de evolución que rige a los seres, la muerte del régimen capitalista y el advenimiento de la socialización de la naturaleza mediante el hombre emancipado. Evoca un porvenir próximo: 1925, para el completo desarrollo de las sociedades obreras (cooperativas de consumo y cooperativas de producción). Poco después de federarse, se internacionalizará, y todos los horrores de mercantilismo actual desaparecerán. Se organizará la producción sobre bases nuevas y se multiplicará. La ciencia, al ser socializada, como la naturaleza, abrirá horizontes infinitos: «La tierra para todos, las energías naturales para todos, el talento para todos.» He aquí la hermosa divisa del porvenir. Urge pues restituir al hombre a las leyes de la evolución, devolver el capital secuestrado en provecho de unos pocos, al acervo

---

lio 1888), 3. Claudio Jovens, «Darwinismo social», *Natura*, 1, núm. 6 (15 diciembre 1903), 85-6; W. G., «Los dos buitres», *El Porvenir del Obrero*, núm. 57 (2 marzo 1901), 3.

común de la colectividad. Tiempos vendrán en que la ciencia, unida a la naturaleza, desterrado el culto del capital, el hombre se incorpore a las leyes de la evolución. Cuando escudriñando las fuerzas naturales del cosmos, trabajen para el hombre junto con las máquinas y se obtengan mercancías a precios ínfimos. Descubierto el secreto de la síntesis química, se elaboren en la tierra fécula y grasa, albúmina, azúcar, usando la fuerza de los rayos solares. Si las aplicaciones de vapor han creado el gigantesco industrialismo del siglo XIX, ¡qué no harán la electricidad y la radioactividad!, predice Lluria.

Teobaldo Nieva, en su libro *Química de la cuestión social*, postula posibles y beneficiosas aplicaciones de la ciencia en épocas no lejanas. El autor hace patente el antagonismo que hay entre la ciencia de hecho y la ciencia del derecho, hace excursión a las cuatro épocas geológicas de la Tierra y como consecuencia de su definición del derecho establece el derecho a la vida. Demuestra además cómo éste viene sancionado por las leyes generales de la biología.

El cuento de Claudio Jovens «El egoísmo saludable» [52] es de esta inspiración. Trata de encontrar una reconciliación entre el sentimiento de la justicia y la doctrina evolucionista. La lucha por la vida es de una crueldad terrible, pero hay un aspecto consolante, el sentimiento del altruismo innato al hombre. En el bonito cuento «Marina», serializado en La Anarquía,[53] se encuentran también estas ideas. Marina, la chica pobre, muere por no poder comprar los medicamentos, y la historia concluye: «La lucha por la existencia es fatal en todos los organismos. Cuando el hombre pueda renunciar a ella por tener asegurada la vida, dejará de cumplirse la ley fatal que lo iguala a las bestias.»

Ya hemos mencionado el poema *La Naturaleza*,[54] basado en las teorías evolucionistas, obra donde el poeta recoge sus datos y los anima e inflama con sus ideales e imaginación, mezclando lo erudito con lo épico. Podemos ahora volver a él para verlo con más detalle. Allí, la poesía prehistórica prolonga las perspectivas abiertas por la ciencia. La geología, la botánica, la paleontología, la etnografía, forman la trama donde se levantan visiones maravillosas y decoraciones fabulosas. Pinta el origen del universo:

52 Núm. 207 (30 junio 1905), 3.

53 Xavier Alemany, 4, núm. 143 (9 junio 1893), 3.

54 4, núm. 165 (31 julio 1885), 2. La reseña en *Natura*, 1, 17 (1 junio 1904), 272, dice: el poema «La Naturaleza, nos ha hecho recordar la Biblia en verso de Carulla».

Canto III

Formación de la Tierra

I

Surgió prístino en el eterno espacio
un pedazo de sol, danzando lejos,
como la chispa ardiendo que se escapa
al golpe del martillo del herrero;
...
Se llama *caos primitivo* el plazo
durante el que la tierra era de fuego
y después de apagarse la corteza
hubo de *transición* un largo tiempo.
No era posible, entonces, que viviera
un solo ser de los que conocemos;
pero el germen, las causas de existencia
con el mismo planeta ya vinieron
y el útero del globo fue el *espacio*
en donde el sol depositó su feto.
Para crear, nutrirse y dar producto
también le acompañaron elementos
cuya composición, mezclas y origen
busca la ciencia, que hablará el secreto.

Epoca primaria. — Período de transición. — (Subperíodos, Siluriano: Devoniano: Carbonífero y Pérmico.)

Subperíodo siluriano

II

Enfrióse la cáscara del globo
en cuatro períodos o tiempos
llamados Siluriano, Devoniano,
Hullífero y Permiano (también Pérmico).
En el citado tiempo *Siluriano*
(nombrado así por ser de los terrenos
habitados por gentes do Siluros).

El poema parece recoger algo de la teoría de Cuvier sobre las creaciones sucesivas, basándose en las afirmaciones de que cada uno de los estados que se suceden en la serie geológica posee su fauna particular, distinta de aquella que la precede o la sigue.

En el segundo plazo el Devoniano
los peces de coraza aparecieron
en un mar cuyas ondas se llenaban
con los torrentes del granito hirviendo.

Hay allí dudas filosóficas, interrogaciones sobre el límite del conocimiento humano:

Oh que desdicha fatal
no entender estos portentos.
Limitada la razón
a la magnitud del cuerpo
desconocemos lo grande
porque somos muy pequeños.

Pero siempre se constata que la mente del hombre aún no ha logrado averiguarlo todo, pero que no debe uno volverse a razones metafísicas y religiosas.

Nada se pierde, nada se extravía,
un sueño es el vacío, un disparate
forjado por la mente que se cansa.

El poeta se convierte aquí en filósofo y quiere fundar sobre el evolucionismo bien comprendido una moral serena y definitiva. Muestra los lazos que unen al hombre no sólo con su realidad inmediata sino con el cosmos. El hombre tiene su papel en el drama universal y recupera en la naturaleza el lugar que los darwinianos lo otorgaban. Al término de la larga evolución animal comienza una evolución humana, basada en la ciencia, en el saber, en la investigación.

El saber es la fe de Galileo
que, eternamente ha de animar al hombre,
inspirando el justísimo deseo
de llamar a las cosas por su nombre.
Quien sólo a la Verdad le dice Creo
y que no hay poder inicuo que lo asombre
ese huye de errores un abismo
queriendo a los demás como a sí mismo.

El poema termina con un canto dedicado a los trabajadores del mundo, donde el autor expresa su fe en el destino humano.

Debemos notar en el poema el intento de combinar elementos literarios y científicos; fusión que no siempre resulta, pero llama la

atención la falta de respeto a las reglas, las asociaciones imprevistas de palabras y de ideas, el enriquecimiento del vocabulario poético. Gran parte de la composición degenera en poesía didáctica, la preocupación por la erudición lleva al autor a perder la musicalidad de los versos, el empleo de las palabras técnicas destruye la homogeneidad de la lengua. Sin embargo, es suficientemente mítico-poético para llamarnos la atención; como cuando describe al planeta como un gran gigante:

> El sudor del gigante es nuestra atmósfera
> son sus cabellos bosques seculares
> y montañas que tocan en las nubes,
> son sus huesos y miembros colosales.
> Su epidermis rugosa
> esconde innumerables
> poblaciones de seres, que alimenta
> como a sus hijos cariñosa madre.

Su valor pictórico es imaginativo. Lleva la escena a tiempos antiquísimos, al mundo suspendido en el espacio, a sus épocas formativas. Por momentos, la imaginación del poeta deja la ciencia para llevarnos a la fantasía. Logra plasmar paisajes exóticos y consigue producir en el lector una sensación de retroceso en el tiempo. Se revela con ello un poco parnasiano, y parnasiano también por el cuidado en evitar los epítetos banales, por la precisión científica y la actitud impasible que adopta.

El equivalente, en forma de ensayo, de este poema, lo tenemos en una obra del coruñés Marcial Lores.[65] Partiendo de las teorías darwinianas, Lores, va aún más lejos y llega a una postura transformista o monista. Confiesa que fue Darwin quien lo apartó de sus ideas religiosas, y en su ciencia y creencia llega a un monismo filosófico que bordea la metafísica. Trata de introducir en la ciencia no sólo el cómo sino el porqué. Llega a un monismo en su grado extremo, pretendiendo dar una explicación integral del universo, desde materia amorfa omnigeneradora hasta la conciencia humana, y más allá, a través de una serie de transformaciones indefinidas y por un encadenamiento perfecto y sin solución de continuidad, «¿quién puede negar que la materia orgánica va de gradación en gradación, transformándose y generando bajo diversos aspectos?» hasta formar una cosmología. «Del centro a la periferia, de lo simple a lo com-

55 Marcial Lores, *Ciencia y creencia* (La Coruña, 1905).

puesto, desde lo bajo a lo alto, como obrero que levanta imperecedero edificio, ha desarrollado la naturaleza cuanto forma su riquísimo y vario conjunto.»

Tomando de todas las ciencias, de la astronomía, la historia, la geología, el evolucionismo, la biología, Lores llega al estado del hombre:

> El hombre, vencida la repugnancia que lo abstraía de la contemplación de su pasado, lo ve todo, se admira de su evolución extasiándose en las Ciencias, en las Artes, en la Filosofía, sabe que su olímpica grandeza le entrega cualidades incomparables con las de sus congéneres y tiende la vista por el vasto mundo, mirando horizontes ilimitados, hacia los cuales se dirige resuelto; sus puntos de mira son auscultaciones que se suceden sin término, lo imperturbable, insólito a veces, recibe ya decepciones, ya entrañables secretos que le animan a continuar sin desfallecimientos, ni cansancios su colosal obra.

Es ésta una ciencia y una concepción de base positivista pero de coronamiento metafísico, un absoluto construido con materiales positivistas. Esta ciencia que tiene como catecismo el pequeño libro de Haeckel *Le Monisme*, que Lores leyó, lo lleva a afirmar que las experiencias fisiológicas de Claudio Bernard y sus descubrimientos, el desarrollo de los conocimientos ontogénicos y otras Ciencias... así como la escala zoológica presentada por Haeckel tienen probabilidades de certeza. Así para él, la ciencia que debía limitarse a estudiar hechos y a establecer entre éstos cierta relación, se convierte en una filosofía y una religión.

> Amante de la Libertad, cuya automática necesidad siento, quise algún día en que errante y ansioso buscaba perfecto ideal, hermanarla con la idea de Dios... El determinismo religioso había arraigado de tal modo en mí, que aun cuando nueva doctrina transformaba mis creencias, no conseguía apartar de mi mente la esfinge pavorosa de lo que me daban a conocer como causa de las causas.
>
> La Ciencia difundía sus destellos en mi imaginación y el choque sobrevino al tratar de hermanar lo natural con lo sobrenatural; el punto de contacto formó la penumbra, y el eclipse total tuvo efecto. ¡Era la Libertad que anulaba a Dios!

La inspiración cosmogónica o biológica no es la única manifestación épica de la influencia ejercida por la ciencia sobre la poesía.

Las invenciones, los descubrimientos de la química y la electricidad, las poderosas máquinas de la industria moderna y las nuevas condiciones de existencia que éstas pudieran crear lo fueron también. Los poetas anarquistas celebran dignamente la ciencia aplicada, que agranda los horizontes, hace retroceder los límites del universo y quintuplica el poder del hombre aumentando su bienestar. Herederos del mensaje positivista, veían en el progreso la esperanza del porvenir humano. Ricardo Mella en carta a Cortiella[56] hace un llamado a un arte viril, basado en la maquinaria moderna, en el ímpetu hacia el progreso.

> No creas ni por asomos que en la pretendida región serena de la ciencia falta belleza, falta arte. Cosa tan árida como las matemáticas encierra sensaciones artísticas de primer orden. Los espíritus poéticos no necesitan confinarse en la contemplación muda de la Naturaleza, del Sol que nace, de la flor que brota, del pájaro que canta sus amores primaverales, de la luna plena, melancólica que convida a la meditación recogida. En nuestros días la maravillosa complejidad de la maquinaria, la arrogancia y el atrevimiento de las construcciones, la fábrica moderna donde bulle el hormigueo humano que trabaja risueño, cantando, la locomotora en marcha vertiginosa, y mil sorprendentes obras magníficas de la ciencia y del arte del hombre ofrecen al poeta, al más grande poeta, toda una vida nueva de sensaciones que elevan, elevan, elevan sin cesar, ensanchando el corazón, ampliando el concepto de nosotros mismos, empujándonos a la cumbre del verdadero hombre en constante lucha por superarse a sí mismo.

Y completa: «la ciencia y el arte llegan a confundirse en el hombre, si eso no ocurre, fácilmente se cae en la monomanía de la belleza, en la monomanía del saber».

Por otra parte, el fundamento del optimismo cientificista ácrata hallaba su base en la transformación de las condiciones de vida gracias al progreso de las ciencias. La ciencia era capaz de producir abundancia, salud, confort. Con la utilización de la ciencia se rescataba al ser humano del «reinado de la necesidad». En la ciencia se basa en gran parte la utopía anarquista, que se describe como la culminación del progreso, la perfección de todos los avances técnicos y científicos, la prosperidad y la felicidad. De allí resulta la

56 Carta manuscrita de Mella a Felip Cortiella, sin fecha, manuscritos Cortiella en la Biblioteca de Catalunya.

Anarquía, a la que se llega por el progreso, en palabras de Mella: «de una manera armónica, espléndida, deslumbradora».[57]

Así, la poesía anarquista hace homenaje a la invencible mente humana que con nuevos instrumentos baja a las profundidades o asciende por los aires. El poder del hombre está en las máquinas, y se escribe en una época en que el maquinismo promete desarrollar las posibilidades humanas sin amenazar la condición humana y la «ecología». No se plantea aún el problema de la polución de la atmósfera, del envenenamiento de las aguas, la degradación de la tierra por los deshechos industriales. Por ello, lejos de oponer el fragor de las máquinas a la apacible armonía de la naturaleza, la máquina se integra al paisaje y aun lo supera en las obras anarquistas.

Los poetas anarquistas se dedican a cantar el maquinismo, tratan de volcar la poesía de sus ruidos, de su movimiento, de sus chispas de luz. La locomotora se convierte en un verdadero emblema de los tiempos, representación de la marcha inevitable del progreso. Lo contemplan como un ser meticuloso y fantástico, que avanza hacia el corazón tumultuoso de las ciudades en medio de chispas y nubes de vapor: «La máquina abrió las válvulas y brotó una inmensa espiral de humo, innegable muestra del progreso y de la civilización.»[58] «El potente silbido de la locomotora cruza el espacio sacudiendo las capas atmosféricas.»[59] En todas esas obras el maquinismo va lleno de una inspiración fundamentalmente social. Están imbuidos de sansimonismo,[60] así en los cuentos recién citados la máquina avanza contra la reacción, con su sonido se eleva contra las campanas de la iglesia. En el poema de Leopoldo Cano «El tren y el asno»,[61]

> Mudo, grave, terco, hostil,
> marchaba un asno cerril
> de esos de a legua la hora,
> ante la locomotora
> de un tren de ferrocarril.

57 Alvarez Junco, *Op. cit.*, 99.

58 «A Ledesma» (cuento alegórico), *La Bandera Roja*, 1, núm. 1 (14 junio 1888), 1.

59 *La Solidaridad*, 1, núm. 4 (8 septiembre 1888), 3.

60 *Le Catéchisme des industriels* (1823-4). Véase S. Charléty, *Histoire du Saint-simonisme* (Paris, 1965).

61 *El Trabajo* (Cádiz), 1, núm. 4 (18 marzo 1900), 7.

El asno no quiere apartarse del camino del ferrocarril, y trata de soltarle un par de coces.

> Mártir de la vil acción
> fue el soberbio garañón,
> y siempre ha de ocurrir eso
> cuando en el tren del progreso
> da coces la tradición.

Una imagen particularmente cara a los anarquistas y muy simbólica de la integración entre máquina y naturaleza es la de las volutas de humo del tren que se enroscan a los árboles para agregarse a las formas naturales de la vegetación. En «Golondrinas», un cuento de Zoais,[62] el tren conduce a los pasajeros hacia la Utopía. Avanza, «como monstruosa serpiente de hierro, despidiendo su negro aliento que formaba una estela como el crespón luctuoso de una noche que expiró, crujiendo su férrea musculatura con sonido de martilleteo». Dejan atrás el pasado y la antigua sociedad. Como para lavarse, entra la máquina en un túnel, y al salir de él se percibe Acracia, entonces: «El monstruo sale ufano de su madriguera.» Ahora el humo que despide es blanco, «como si fuera incienso derramado en loor del Sol que ya extiende sus vivificantes rayos por el horizonte».

Véase la caracterización de la máquina, identificada con un animal vivo, despidiendo aliento, movido por su musculatura. El simbolismo es voluntario, la máquina es copia de la naturaleza a la que sin embargo supera. No hay una barrera infranqueable entre máquina y naturaleza, la función esencial de ésta es consolidar y ampliar el poder del hombre.

Las máquinas que más se describen son aquellas que sirven para asegurar la movilidad del hombre, para ayudarlo a vencer el espacio y el tiempo, a desplazarse en el aire, en el agua, en la tierra. Además, estas máquinas permiten al hombre comunicarse entre sí. En *La Revista Blanca* aparece el dibujo del telégrafo impresor[63] y otras máquinas útiles al hombre. Éstas están concebidas para mejorar las condiciones de vida cotidiana y laboral del hombre, ascensores lujosos para bajar a las minas, por ejemplo. En resumen, estas máquinas aseguran el dominio individual del hombre sobre la naturaleza y amplían los límites naturales y físicos de la condición humana. No están al servicio de la producción industrial capitalista.

62 *El Látigo*, 1, núm. 13 (29 marzo 1913), 1.
63 *La Revista Blanca* (1899), 292.

no son productoras de plusvalía. No consumen el trabajo humano, sino los recursos naturales.

De diversos escritores tomaron los libertarios la idea de que progreso humano estaba directamente unida al progreso de la ciencia. Asimismo, esta creencia en el progreso a través de la comprensión racional y el uso de las leyes de la naturaleza, se había aplicado al progreso político y social, en especial en la revolución francesa. Es por esta razón que el socialismo moderno debe tanto a la revolución francesa.

También, la idea de progreso pasó a las artes. La creencia de que el progreso tecnológico y el social están orgánicamente relacionados y pueden igualmente a través del ejercicio de la razón humana, había sido implicada en los escritos de Diderot. Para los anarquistas, lo que estaba sucediendo en la sociedad contemporánea era que el progreso estaba amordazado, prisionero del capital, a quien había que derrotar para que el bienestar llegara a todos:

> Del capital la bárbara arrogancia
> hay que romper como delgado estambre,
> trabajando resueltos con constancia
> porque a todos alcance la abundancia
> y se destierre para siempre el hambre.[64]

A veces el progreso se presenta directamente alegorizado. En el poema en prosa «El progreso» aparece una alegoría que representa a Fulton, la electricidad, Newton, Colón, Palissy, Gutenberg. Es «El espíritu que alimentó la inteligencia de todas estas lumbreras del mundo», y habla así:

> —¿Quién eres?
> —El Progreso.
> —¿De dónde vienes?
> —De todas partes.
> —¿Adónde vas?
> —Adelante.
> —¿Tu patria?
> —El mundo.
> —¿Tu opinión?
> —El mañana.
> —¿Tu religión?
> —La ciencia.

64 Fermín Salvochea, *El Látigo*, 1, núm. 14 (12 abril 1913), 3.

Sátira anarquista al monopolio que la burguesía hace del progreso tecnológico para protección de sus propios intereses.

Almanaque de la Revista Blanca para 1904 (Madrid, 1903), 81.

— ¿Qué quieres?
— La Justicia.
— ¿Qué buscas?
— La libertad.[65]

El bonito cuento «De viaje»[66] es alegórico. Progreso, al finalizar el siglo, hace un viaje de recreo por el mundo. Quiere admirar su obra. Cruza un campo y se estremece la tierra bajo las ruedas del tren. A un lado y a otro del camino se levantan los postes del telégrafo. Encuentra a un hombre cargado que camina sudoroso. «¿Adónde vas?», le pregunta. «A ver a mi madre moribunda.» «¿Por qué no tomas el tren? ¿Para qué es si no?» Y el hombre contesta: «Para que suban en él y lo aprovechen los que tengan con qué pagar el precio del viaje.» Pronto Progreso ve a una multitud de campesinos que trabajan bajo los ardientes rayos del sol. «¿Para qué se han inventado esas soberbias máquinas aradoras, trilladoras, agavilladoras, apisonadoras?» La muchedumbre ni entiende, pero tan sólo al oír la palabra máquinas se subleva: «¿Máquinas?, ¿quieres que nos muramos de hambre?» Y el amo del campo acaba de explicar: todos esos hombres juntos salen más baratos que una máquina. Llega por fin Progreso a una ciudad, espléndidamente alumbrada con luz eléctrica. El arte, la ciencia, la industria están allí en sus más perfectas manifestaciones, pero en la calle se ven hombres uniformados y armados, que explican: «Guardamos el orden y garantizamos la propiedad. Si no estuviésemos aquí con nuestras armas y no hubiese cerca cuarteles donde un numeroso ejército vela día y noche por la paz, los que nada tienen se arrojarían sobre todo lo que ves y de todo se apoderarían.» Progreso se da cuenta que su obra es sólo para los privilegiados. Cruza el mundo y encuentra injusticias y tormentos para los miserables, destrucción y muerte. Desesperado exclama al concluir el cuento: «¡Ay, el camino más largo es el que conduce al corazón del hombre!»

Para elaborar una teoría del progreso es necesario concebir una visión unitaria de la historia, sostener que éste avanza y descubrir las leyes de este avance. Montseny sostiene en su *Sociología de la anarquía* que: «la humanidad es una espiral que se aleja progresivamente de su punto de partida para ensancharse hasta lo infinito sin

65 Clemente Cea (de Vigo), «El Progreso», *La Solidaridad*, 1, núm. 11 (26 agosto 1888), 3.

66 «De viaje», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 44 (17 diciembre 1904), 694-5.

quebrantar las leyes de armonía que es su principio eterno»; «durante su existencia ha tenido momentos de estacionamiento y retroceso», pero el conjunto es progresivo: «en cualquier época de la humanidad hallaremos menos sentimientos, menos compasión, más crueldad y tiranía que en la época presente».[67] El avance consiste en el triunfo progresivo de la razón y la libertad sobre la ignorancia y la injusticia.

Enrique Lluria partía del planteamiento tradicional del progreso como avance de la razón sobre el absurdo y explicaba en términos biológicos cómo el hombre «siguiendo su naturaleza» tiende a desarrollar su cerebro a expensas de la animalidad, hacia una «perfectibilidad indefinida». Para Blázquez de Pedro: El progreso es la cumplimentación de la ley del incesante evolucionar, norma de todo el Universo, el avance persistente, aunque lento, de los seres hacia su engrandecimiento material, moral, intelectual y social: «La serie de metamorfosis necesarias para que el hombre acrezca sus dichas y anchurice la órbita de su perfectibilidad, siempre relativa, jamás absoluta. Progresar es moverse hacia delante, es variar, es innovar, es transformar, es sustituir lo rancio por lo nuevo, es destruir lo inútil y lo malo para levantar lo útil y lo bueno».[68]

Ese estado de naturaleza de que hablan los anarquistas no sólo es la vuelta a la arcadia primitiva, sino también una época a la que se llega por el progreso, con los avances de la ciencia y la tecnología. Ambos mitos se combinan en ese paraíso terreno. Como veremos, la idea del reingreso al paraíso terrenal es repetida constantemente por los anarquistas con matices místicos y religiosos, «el Adán y Eva revolucionarios reingresarán en el paraíso terrenal», y Lluria constata que la colectivización de las máquinas «franquea al hombre su entrada en la Tierra de Promisión, le otorga su libertad por virtud de leyes naturales». Ciencia y naturaleza se unen en el edén: En *La Protesta* se exclama: «Soldados del progreso, de la Libertad y de la Ciencia, creemos de todo punto absurdo encerrar cosas de suyo tan grandes y esplendentes en la estrechez y lobreguece de egoísmos de raquíticas escuelas... transformar las bases antinaturales que sustentan esta sociedad por otras en que, desapareciendo la holganza de todas clases que hoy viven a costa del trabajador. Queremos que la sociedad, madre amorosa, en vez de ceñuda madrastra, devuelva a todos los seres lo que la pródiga naturaleza produce en su exube-

67 Montseny, *Sociología anarquista*, 15 y 23.
68 Blázquez de Pedro, *Pensares*, 59.

rante seno.»[69] En un cuento alegórico[70] se escenifica esa titánica lucha humana. Ponos representa el trabajo, la fuerza creadora. Plutón, el capital acuñado; Ares o Marte, la fuerza bruta; Humanitas, la humanidad siempre niña. Ponos vence a Plutón y emprende con Humanitas un reinado de paz y de progreso con la sabia explotación de las riquezas naturales por medio de la ciencia.

Estos poetas y artistas abordan un terreno difícil, ¿cómo conciliar positivismo y lirismo? Pero evidentemente sus ideales les llevan a modelos frescos y donde el poeta, dotado de visión profética penetra en el ilimitado futuro. La ciencia, trasmutada en misticismo humanista toma el lugar de las revoluciones esotéricas:

> Surgió la luz sublime del Progreso,
> llenó la Humanidad de resplandores
> y echando de su trono a la Ignorancia,
> hizo la guerra, paz; el odio, amores.
> Rompió el duro eslabón del Despotismo,
> en horas de aflicción, cruel presa,
> y al último confín de las naciones
> llegaron los efluvios de la Idea.
> El hombre de un pasado pobre y triste
> mostróse redimido al mundo entero,
> y al influjo sublime de su obra
> murió el esclavo y resurgió el obrero.[71]

69 «Literatura, arte, ciencia, sociología.» «Para empezar», *La Protesta* (Valladolid), 1, núm. 1 (5 agosto 1889), 1.

70 A. Cruz, «Humanitas, Plutón y Ponos», *La Ilustración Obrera*, 2, número 47 (7 enero 1905), 7-8.

71 José Martí, «Resurrección», *Ibid.*, 1, núm. 6 (26 marzo 1904), 105.

XI

Germinal

> Ahora, en pleno cielo, el sol de abril brillaba en toda su gloria, calentando la tierra que paría. Del flanco nutritivo brotaba la vida, los granos estallaban en hojas verdes, los campos se estremecían por el empuje de las hierbas. En todas partes, las semillas se inflaban, se alargaban, agrietaban la llanura, empujadas por una necesidad de calor y de luz. Un desbordamiento de savia corría con voces cuchicheantes, el ruido germinante se extendía en un gran beso. Más y más, cada vez más distintamente, como si se hubiesen acercado al sol, los camaradas se oían. Bajo los rayos inflamados del astro, en esta mañana de juventud, era de este rumor de lo que la campiña estaba encinta. Los hombres crecían, un ejército negro, vengativo, brotaba lentamente en los surcos, creciendo para las cosechas del siglo futuro, y cuya germinación iba pronto a hacer estallar la tierra.
>
> *Germinal* (Emile Zola) [1]

La utopía anarquista debe ser comprendida como metáfora doble, concebida tanto por esperanza como por desesperación. La visión del porvenir anarquista se teje en nombre de valores ideales; despreciados o traicionados en el presente, existentes a veces en el pasado, realizados en el futuro, pero siempre, el sueño de lo que

1 Emile Zola, *Germinal*, *Les Rougon Macquart*, IV (París, 1970), 645. Esta novela, fue publicada originalmente serializada en *Gil Blas*, y comenzó en 26 de noviembre de 1884 y terminó el 25 de febrero de 1885. Sobre el título elegido, Zola declara en carta a Van Santen Kolff del 6 de octubre de 1889: «Yo buscaba un título que expresase el empuje de los hombres nuevos, el esfuerzo que los trabajadores hacen aun inconscientemente para salir de las tinieblas... Y un día, por casualidad, la palabra Germinal, me vino a los labios. Al principio no me gustaba, la encontraba demasiado mística, demasiado simbólica; pero representaba lo que yo buscaba, un abril revolucionario, un vuelo de la sociedad caduca hacia la primavera. Y, poco a poco, me acostumbré a él tanto que jamás pude encontrar otro. Aun si queda algo oscuro para ciertos lectores, para mí se ha vuelto como el brillo de un sol que ilumina toda la obra.» Correspondencia sobre *Germinal* en Bibliothèque Nationale de Paris.

vendrá, se opone a la pesadilla de lo que hoy domina. Por ese motivo, en la estética anarquista, la estructura de la sociedad perfecta se levanta sobre las humeantes ruinas del mundo capitalista y a la visión de la utopía precede, como preámbulo imprescindible, la Revolución Social.

El dinamismo de la radical imagen futurista oscila entre el apocalipsis y el paraíso terrenal. «El triunfo», en *El Corsario*,[2] es un «sueño fantasmagórico», donde el protagonista-autor percibe la sociedad ideal a través de ruinas y sangre. Allí, la utopía se inspira en la revolución como la razón en la pasión, abarcando esperanzas clásicas y ambiciones románticas. En «¡Vencerá!» alienta el obrero:

> Puede llegar por la Revolución a la victoria
> y por ésta a la justa anulación capitalista
> para implantar la convivencia comunista
> que es de sus ansias la suspirada gloria.[3]

«A la anarquía» es un poema de Cristóbal Romero Real[4] donde viene el consuelo tras la destrucción de los tiranos. Como en todas las obras que tocan esos puntos, la cornucopia mágica del futuro con su ideal humano de plenitud espiritual, brota de visiones de cataclismos terrestres, de imágenes de huracanes e incendios.

Anselmo Lorenzo en su bonito cuento utópico «Amoría»,[5] no olvida la necesidad depuradora de la revolución. Unos náufragos llegan a una isla desierta y allí fundan una colonia. Curiosamente, ese nuevo gobierno es tan malo como el del país de donde provienen; basado en privilegios, desigualdad y explotación. Sobreviene forzosamente entonces en la isla una revolución social, y es tan sólo después cuando se establece la anarquía. Ello permite a Lorenzo terminar el cuento con una moraleja que constata la necesidad de la lucha violenta: «Por un trastorno revolucionario ha de pasar el mundo del privilegio para establecerse en la Solidaridad, el Amor y la Justicia.»

El anarquismo aparece como la dimensión revolucionaria más obstinada, inflexible e insobornable desde la misma formulación de

2 J. C., «El triunfo» (un sueño fantasmagórico), *El Corsario*, 4, núm. 147 (9 abril 1893), 1.

3 Brígida Aparicio Alinez, «¡Vencerá!» (soneto), *La Voz del Cantero*, 8, núm. 140 (31 agosto 1909), 4.

4 *Ibid.*, 7, núm. 126 (1 febrero 1907), 3.

5 Anselmo Lorenzo, «Amoría», *La Revista Blanca*, 6, núm. 107 (1 diciembre 1902), 332-6.

sus ideales. Su esperanza en un cambio radical del mundo se basa en el rechazo total del mundo presente. Varios autores como Hobsbawn, Mannheim y Cohn[6] descubren tres cordenadas características en los movimientos milenaristas que orientan igualmente al anarquismo. Primero, un profundo y total rechazo del mundo presente y mezquino y un apasionado deseo de otro nuevo y mejor que llegará a través de la revolución. En segundo lugar señala Hobsbawn, que tales manifestaciones populares ocurren en países afectados por la religión judeo-cristiana. Serían imposibles en países de una tradición religiosa que considere al mundo en constante flujo, como serie de movimientos cíclicos, o como algo estable y permanente, puesto que lo que determina el milenarismo es la idea de que el mundo, tal como es, llegará un día a su fin para ser reconstruido nuevamente. Por fin, en tercer lugar, los anarquistas comparten con movimientos milenaristas clásicos una vaguedad fundamental en determinar, de manera concreta, la forma en que se va a instalar la nueva sociedad.

En las obras literarias anarquistas, la revolución brota como irrupción súbita, como un paso lógico e irreversible, en el curso de la historia apuntándose su dimensión colectiva y popular. El pueblo forma sus filas animado por un impulso espontáneo y común:

> ¡Levántate pueblo leal
> al grito de Revolución Social![7]

La fe en el pueblo avalaba el espontaneísmo implícito en el terreno de las tácticas revolucionarias. Se evita, por lo general, mencionar cualquier raciocinio. Se canta a la revolución que surge espontáneamente, sin organización, ni planificación estratégica. En «Estalló la tempestad»,[8] el gran ejército de proletarios se despliega:

> marchando cada grupo a ocuparse en lo que con arreglo a sus condiciones fisiológicas puede, y hétenos aquí en el deleitoso y sublime problema que entraña la revolución social hecha por el pueblo, es decir, verificada sin directores ni jefes, sino en medio

6 E. J. Hobsbawn, *Primitive Rebels* (Nueva York, 1959); Norman Cohn, *The Search for the Millennium* (Nueva York, 1957); Mannheim Karl, *Ideology and Utopia* (Nueva York, 1936).

7 R. C. R., «Himno revolucionario anarquista», *El Corsario*, 3, núm. 132 (18 diciembre 1892), 3.

8 «Estalló la tempestad», *La Revolución Social*, 1 (4 julio 1884), 1.

> del desbarajuste o desorden... cuando cada cual hace lo que le place sin molde ni leyes que le tiranicen, que no es otra cosa que el orden revolucionario.

La atracción a la violencia patente en estas líneas revela un espíritu dionisíaco. No se celebra la violencia por calcular su eficacia o necesidad, sino por el hecho mismo de que es espontánea, despiadada y en cierta forma irracional.[9] Este irracionalismo da base poética, para que muchas veces el relato de la guerra social y la utopía surja como sueño o visión sobrenatural que el autor percibe en un momento de iluminación mística. Muchas de estas composiciones se subtitulan «Sueño» o «Fantasía». La insistencia en este motivo es sistemática, como lo es también la localización inicial del autor, que se encuentra siempre en un medio de lograda visibilidad, desde donde percibe y entiende las cosas en su totalidad. Un buen ejemplo es el largo poema «Sueños terribles», aparecido en la *Federación Igualadina*.[10] Habla el poeta:

> Mas, siento que al espacio me elevaba
> y luego vi que el Sol con roja luz
> la tierra en su llanura iluminaba
> y desde blandas nubes la miraba
> hermosa y bella con su mar azul.

Es el medio en que todo, todas las cosas, entendidas como realidades o como irrealidades están presentes. El espacio geográfico está a su alcance visual por entero:

> ¡Al par que por doquiera descubría
> los campos, las ciudades a mis pies!...

Desde ese lugar privilegiado, el tiempo sucesivo viene a estar amputado de sus elementos dimensionales. El pasado como tal no existe, se hace presente, y el porvenir, cercenado de lo imprevisible,

9 Sobre el tema de la violencia en el anarquismo véase Colin Ward, *Anarchy in Action* (Londres, 1973), Leo Loubere, *Utopian Socialism. Its History Since 1800* (Cambridge, Mass., 1974); Charles J. Erasmus, *In Search of the Common Good* (Londres, 1977); George Blond, *La Grande armée du drapeau noir* (París, 1972); Michael Fellman, *The Unbounded Frame* (Westport, Conn. y Londres, 1973); *Anarchism*, ed. Roland Pennock y John Chapman (Nueva York, 1978).

10 R. C., «Sueños terribles», *La Federación Igualadina*, 2, núm. 77 (25 julio 1884), 3.

queda también reducido al presente. Así el autor contempla a los burgueses con sus lujos y riquezas mal habidas, ve a los pobres, explotados y miserables, y al pueblo que en un momento se levanta en armas, igualando su fuerza a la de un cataclismo terrestre.

¡Reinó por momentos un sordo rugido
cual vientos que anuncian cercano volcán!
debajo la orgía vi el pueblo reunido
formando tumultos con aire atrevido
y en gritos horribles pedíanles pan.

En «Sueño de un burgués»,[11] el protagonista narra: «Todo en mí era anormal, yo no era yo; el sueño había cambiado todo mi ser, como si aquél hubiese tenido la fuerza y virtud de despejarme de toda clase de preocupaciones de intereses y egoísmos personales.» Es la madrugada del 1.º de mayo, rompe el alba las sombras de la noche, y una humareda roja circunda la población como un círculo de fuego.

Comunes son también en composiciones de este tipo varios otros rasgos temáticos; el comparar la potencia de la revolución con la de alguna fuerza natural; un torrente, un volcán, un terremoto, un huracán:

Un rumor pavoroso resuena
cual de horrible potente huracán.
Es el sordo fragor de las masas.
De justicia el verísimo afán.[12]

En «La constancia», de Ernesto Yorns:[13]

Silenciosamente corre
la lava por la montaña
y el camino que ella baña.
No hay temor a que se borre
vi desde la alta torre
agruparse silenciosas
las nubes que una horrorosa
y gran tempestad prepara

11 «Sueño de un burgués», *Ravachol*, 1, núm. 2 (11 noviembre 1892), 3-4.
12 «La revolución social. Himno al 18 de marzo de 1871», sin firma, fechado en Bilbao en marzo de 1889. *La Solidaridad*, 2, núm. 31 (17 marzo 1889), 2-3.
13 Ernest Yorns, «La constancia», *El Látigo*, 1, núm. 3 (5 octubre 1912), 2.

Posiblemente la imagen simbólica de la rebelión que más se utiliza es el fuego: lava, incendios, resplandores rojos, llamas rojas, piras humeantes. En «Sueños terribles»:

> ¡Las llamas los cubren, no pueden huir!...
> Se rinden en breve los torpes soldados.
> Y aquel pueblo heroico de descamisados,
> triunfantes repiten: ¡a vencer o morir!

En una «fantasía» Emilio Gante se pregunta al vislumbrar «La gran revolución»:

> ¿Es polvo, humo o fuego...
> Las pardas nubes, de matices rojos...[14]

«La Roja» llaman a veces a la revolución, que «vendrá incendiando / los horizontes», para amasar «en sangre y lodo verminoso... / la estatua enhiesta / de un porvenir esplendoroso».[15] Salazar y Camacho construye todo un poema, «Tiranía y revolución»,[16] a base de imágenes incandescentes, el fuego revolucionario lo abrasa todo, lo reduce todo a cenizas, lo purifica todo.

> Poco a poco va la llama
> devastadora y hambrienta
> del volcán puro abrasando
> las entrañas de la tierra;
> en vano la débil valla,
> que al parecer es inmensa,
> quiere aprisionar el fuego
> que inquieto en su seno ondea...
> Pues cuando aquella tiranía,
> quiere sujetar la hoguera
> que ruge en su seno, entonces
> suelta la llama su rienda,
> y en ardiente lava brota
> vencedora y altanera
> abriendo ancho cráter ruge,
> y su atroz incandescencia
> reduce a polvo, a ceniza,
> lo que era su valla inmensa...

14 Emilio Gante, «La gran revolución» (fantasía), *Germinal* (Tarrasa), segunda época, 1, núm. 2 (26 octubre 1912), 2-3.

15 *La Huelga General*, 2, núm. 11 (25 enero 1903), 3. Véase también Daza Vicente, *Sociología del obrero* (Cádiz, 1883).

16 F. Salazar y Camacho, *A los hijos del pueblo*, 62-3.

Esta persistente asociación del hierro, el fuego y la sangre y su relación con la cuestión social, tiene raíces remotas. Se puede trazar hasta Heráclito, para quien el fuego, en su avance, arrasará, juzgará y ejecutará todo. Para los ácratas el fuego es la forma de expresar el proceso de cambio, de esperanza y lucha liberadora. Unen en este elemento su sueño de luz y poder y un apocalipsis de muerte y destrucción. El fuego traduce su deseo de cambio, apresura el paso del tiempo y trae al mundo a su conclusión, a su más allá, magnificando el destino humano.

> Llamas rojas, agudas, vibradoras,
> como lenguas de sierpe bipartidas
> levantaos, triunfantes sobre todo
> lo que la vida universal rechaza,
> ...Y devastadlo todo.[17]

Es ésta una imagen nietzscheana por excelencia; el lazo de unión entre caos y creación. Cada nueva creación naciendo necesariamente de las ruinas de sus predecesores, como un fénix de las cenizas. Según Nietzsche el gran creador debe también ser el gran destructor;[18] al destruir o acelerar la decadencia del pasado, destruye también su propia conciencia histórica y puede, libre, crear nuevos valores en la inocencia de su fuerza. La revolución del proletariado anarquista y la radicalización nietzscheana del nihilismo corren paralelas. En ambos casos concurren a la creatividad humana. En ambos casos, aunque en términos diferentes, la doctrina hegeliana de la compleción histórica se modifica por el concepto de la decadencia de la sociedad europea del siglo XIX, de cuyas cenizas saldrá la nueva sociedad.[19]

Estas composiciones siguen un ritmo ascendente hasta el paroxismo. Primero, el pueblo en rebeldía, la formación de la turba de desheredados. La mirada del lector se detiene en el contorno de groseros ejércitos; hachas, picos, palos: «Veo un grupo de seres que avanza con la piqueta en la mano y destruyendo todo lo insano, corruptible y nauseabundo, veo a estos seres que haciendo caso omiso

17 Cit. Álvarez Junco, *Op. cit.*, 505.

18 La más clara formulación de estos principios la expone Nietzsche en *Der Wille zur Macht* y en *Also Sprach Zarathustra*.

19 Véase Karl Löwith, «The Historical Background of European Nihilism», en *Nature, History and Existentialism* (Evanston, 1966) y Stanley Rosen, *Nihilism* (New Haven y Londres, 1969).

de lamentaciones quejumbrosas lanzadas por otros seres inconscientes, siguen arrasando sin contemplaciones de ninguna especie, guiados sólo por afán de vivificar la verdadera vida.»[20]

Luego, el cuadro se refuerza por impresiones auditivas:

> ¡Cual estridente ruido
> que ensordece el oído
> resuena entre la bigarrada gente
> que puebla este planeta envejecido![21]

Se llega por fin a descripciones épicas, basadas en imágenes violentas, casi alucinantes, que chocan y entrechocan creando contrastes y oposiciones:

> Y cien escuadrones con saña y encono
> intentan salvajes las calles barrer.
> Y niños y ancianos en triste abandono
> en manos de aquellos serviles de un trono.
> Contemplo a sablazos sus cráneos romper.[22]

El combate sugiere confusión, desorden, tumulto y furia, pero en el caos, el poeta sabe que

> ¡Es la lucha entre dos mundos vivientes,
> entre dos ideales el encuentro![23]

Esa idea impone una forma al núcleo caótico de los acontecimientos y del quehacer poético, guiando el poder del visionario para crear poesía y mito.

La temática de frenesí y agresión, de violencia y destrucción que anima estas obras se acompaña por una especie de exaltación dionisíaca, de pura embriaguez de acción: «veo a estos seres, que haciendo caso omiso de lamentaciones quejumbrosas lanzadas por otros seres inconscientes, siguen arrasando sin contemplaciones de ninguna especie, guiados sólo por el afán de vivificar la verdadera vida».[24] La violencia y el frenesí nos pueden hacer pensar en una intención

20 Mauro Bajatierra, «¡Progreso!», *Humanidad*, 2, núm. 20 (1 octubre 1908), 1.

21 Emilio Gante, «La gran revolución», *Germinal* (Tarrasa), época 2, 1, núm. 2 (26 octubre 1912), 3.

22 «Sueños terribles», 4.

23 «La gran revolución».

24 Mauro Bajatierra, «¡Progreso!».

mistificadora, pero no es así, es sincera tal exaltación de la fuerza destructora. Para usar una frase de Bachelard, se puede decir que el «querer atacar», se convierte en un «querer vivir». El mismo utopismo de los anarquistas promueve su creencia en la posibilidad de apresurar la llegada de la edad de oro en una explosión de destrucción apocalíptica. De allí, la exaltación dionisíaca de la violencia, su asociación con la espontaneidad de la revolución y el romanticismo de la violencia heroica.

La obra más importante sobre este lema es el largo poema *La Revolución* de Llunas.[26] Hállanse en él todos los episodios de la acción revolucionaria: el entusiasmo individual y colectivo, la lucha entre el amor de la familia y el deber de la conciencia, el terror del egoísta, la generosidad del pueblo vencedor, la nobleza del caudillo popular, la venganza de la soldadesca irritada. Allí encontramos esa celebración festiva de la violencia que no deja de llamar la atención. Se puede ver como un aspecto de la actividad popular espontánea, como parte del proceso total de reconstrucción. Indudablemente hay en ella un fuerte sentido dramático, pero sobre todo en este poema, podemos ver por qué la violencia revolucionaria es dramática y la del Estado no lo es. Se habla de barricadas, de lucha popular, de la violencia romántica de los jóvenes, pobres y desamparados, que luchan mal armados e idealistas contra las tropas bien armadas y bien organizadas de los ricos, contra los símbolos de la política y el poder militar. El armamento lo poseen esos ejércitos, la única fuerza real de los desheredados está en su número. Así, el sentido épico no proviene tanto de la violencia misma, sino del valor del pueblo al combatir la violencia superior de los contrarios.

Llama la atención la forma de expresión que buscan los anarquistas para estos temas. En las siguientes líneas, por ejemplo, se diría que la idea central describe un vasto círculo, llevado por el flujo de un verbalismo irrefrenado, pero ciertas imágenes claves vuelven una y otra vez como incesante martilleo para tocar el tema fundamental. Dan en estos textos rienda suelta a su gusto por el estribillo, cuyo retorno, a intervalos calculados, impone al texto una estructura rítmica.

> Camaradas, que nuestros corazones sean de bronce porque hay necesidad de mucho odio para hacer limpieza en las cuadras de Augías. Volad las iglesias, los conventos, los cuarteles, las cárce-

25 (Barcelona, 1886.)

> les, las prefecturas y las alcaldías... Quemad todos los documentos administrativos en donde se hallen. Al fuego los títulos de propiedad de rentas, de acciones, de obligaciones. Al fuego las hipotecas, las actas notariales, las actas de sociedades. Al fuego el gran libro de la deuda pública, de los empréstitos municipales y departamentales. Al fuego los libros de las casas de banco y de comercio, los pagarés, los cheques, las letras de cambio. Al fuego los papeles del estado civil, de reclutamiento, de la intendencia militar, de las contribuciones directas o indirectas. Al fuego todos esos papeles malsanos, títulos de esclavitud de la humanidad, defendidos por millones de soldados, de policías y de magistrados de todas clases.[26]

En otras ocasiones, esta acción frenética se forma como una especie de mosaico, presentando de manera fragmentaria y en apariencia deshilvanada, un determinado número de detalles que terminan por componer un diseño completo.

> Y vi del festín que las copas rompían
> sus ricos doseles miraban rasgar
> desnudas el pecho las damas corrían
> y el oro a la turba con llanto ofrecían.[27]

Un hecho general y desconcertante es que casi siempre esa vehemencia agresiva en la temática se expresa a través de un lenguaje que no le corresponde, pues se quiere majestuoso y solemne, y su lentitud enfática contrasta con el frenesí del tema. Los autores se dejan llevar por la inspiración colérica, pero no llegan nunca a romper la forma lineal narrativa ni el ritmo en *lentí*. El estilo de esas composiciones es más bien oratorio y grandilocuente, con tendencia a la expresión enfática y solemne y a los procedimientos oratorios, como la exclamación o la interrogación retóricas. El gusto natural de los libertarios por la redundancia y la amplitud convierte en sistema la tendencia de hacer más lenta la frase. Su marcha siempre es retardada por aposiciones, incidentes, exclamaciones. Contrasta con el tiempo frenético de la acción y toma un ritmo solemne y majestuoso: «Y un día, los desheredados, en el paroxismo del furor, asesinaron a los magnates y a los generales y a los sacerdotes y a los magistrados y al mismo rey.»[28]

26 Cascales, *El apostolado moderno*, 283.
27 «Sueños terribles», 3.
28 F. Pi y Arsuaga, *Preludios de la lucha*, 57.

La revolución y la utopía se entrelazan, la serenidad aparece tras la cólera y en medio de la destrucción surge un mundo poético iluminado por la visión del futuro:

> y luego vi que el Sol con roja luz
> la tierra en su llanura iluminaba;
> y desde las blandas nubes la miraba
> hermosa y bella con su mar azul.[29]

En esos versos la impresión de calma y plenitud no se produce solamente por el sentido de las palabras, sino también por el equilibrio de los versos, por su disposición rítmica, su armonía y coherencia sonora y fluida, todo lo cual da la impresión de que se trata de un intento de elaboración artística consciente.

Tan súbitamente como empezó, la revolución cesa, las armas se ponen de lado, se secan los ríos de sangre, el sol aparece y empieza el reinado de la anarquía. ¿Cómo sucede tal transición?, ¿cómo se pasa del caos al orden? Los anarquistas han sido acusados de utópicos en varias ocasiones, por ser demasiado vagos en la planificación de lo que sería el porvenir libertario. En efecto, ellos concluyen en líneas muy generales que, con el derrocamiento de la estructura económica burguesa autoritaria y capitalista, se establecerá un nuevo orden económico y social, con la reorganización de la propiedad y del trabajo. Se formará un sistema basado en la igualdad, cuyo fin será la satisfacción de las necesidades humanas.

Aunque existe efectivamente una imprecisión al determinar las estructuras directivas en el cambio de poder, sí hay algunas previsiones concretas sobre el acto revolucionario. Abolición del Estado: «el Estado queda abolido desde este momento, el pueblo entra en la libre posesión de sí mismo». Abolición de órganos de fuerza como el ejército, «como consecuencia natural quedan también abolidos: el ejército forzoso; la fuerza pública que percibe en cualquier forma sueldo por el Estado».[30] Llamado a la vocación internacionalista y abolición del concepto de patria. Se lleva a cabo de inmediato la expropiación: «nosotros en nuestra gran revolución... procederemos desde el primer momento a la expropiación general, sin temores ni amilanamientos de ninguna especie». Se declara pertenencia de la comuna «todo lo que está en sus límites, excepto la ropa y los muebles», así como «la centralización de artículos de consumo y la

29 «Sueños terribles», 3.
30 Cit. por Álvarez Junco, *Op. cit.*, 320.

parcial en talleres de todas las herramientas y máquinas».[31] Se proclama la quema de registros de propiedad, eclesiásticos, civiles, notarías, escribanías, títulos de pertenencia y de rentas, propiedades, hipotecas, valores financieros, archivos gubernamentales, militares, eclesiásticos, comerciales, y se anulan deudas, inquilinatos, rentas y todo interés de capital.

Después de estas medidas sumarias, los anarquistas, efectivamente, no determinan con precisión la formación de una estructura definida para dirigir la organización de la sociedad libertaria. Esto, sin embargo, no es una imprevisión del ideal anarquista, sino consecuencia de su fe en el espontaneísmo y en la validez de las leyes naturales. La organización se decidirá sobre la marcha, pues los anarquistas, que siempre rechazaron la organización de estructuras inflexibles impuestas «desde arriba», se niegan categóricamente a imponer una ellos mismos. Esta «se opondría a las manifestaciones anárquico-revolucionarias que el movimiento progresivo de las ideas fuera realizando o intentando realizar».[32]

Para explicar cómo se llevará a cabo el paso a la nueva sociedad, los libertarios se apoyan en lo que se podría llamar la teoría del orden espontáneo, consistente en que, dada una necesidad común, la gente, por experimentación, por improvisación, guiada por sus instintos, se organizará de alguna manera. Este orden será más durable y más relacionado con sus necesidades de todo tipo, que el impuesto desde afuera por una autoridad externa. Sólo así sería posible establecer en el futuro libertario una sociedad libre, «donde la inspiración y la dirección de las cosas no pueda venir como hoy de *arriba*, porque este *arriba* no existirá, ya que habránse acabado los que mandan; en una sociedad tal, la iniciativa individual tendrá que suplir a la iniciativa de los directores de la sociedad».[33]

Fue Kropotkin quien, en sus estudios sobre la revolución francesa y sobre la Comuna, formuló más claramente la teoría del orden espontáneo.[34] Estos postulados quedan implícitamente aceptados en muchas obras literarias de los ácratas españoles. En el «Sueño fantasmagórico», de que hemos hablado, «El triunfo» da cuenta con detalles bastante específicos del paso del poder a manos del pueblo, lo que acontecerá en las horas inmediatamente siguientes al baño

31 *Ibid.*, 347.
32 *Ibid.*, 321.
33 *Ibid.*, 315.
34 Habla sobre este tema en *La conquista del pan*.

de sangre revolucionario: «El pueblo, desde un principio entra en posesión de los instrumentos de trabajo, fábricas, talleres y minas; de las vías de comunicación y de la tierra y materias primas, y principia a hacerlo funcionar directamente sin mandato de nadie para proveerse a las necesidades del consumo.» La armonía es tan general, que «hasta los individuos más reacios a las ideas anarquistas se han convertido en acérrimos partidarios de ellas».

«Como soñé la anarquía»[35] es menos precisa y más lírica que este cuento, pero es igualmente espontaneísta en lo que se refiere a la organización de la nueva sociedad después de la revolución. Detalla el final del combate, los últimos días, cuando el pueblo se convierte en sanguinario y justiciero, y luego, la humanidad frente al «sueño que tanta sangre costara». Se indica someramente que «desde luego, todos están conformes en un punto: todo debe ser común a todos, y la consumación no puede ya tener otra ley que la ley suprema de la necesidad. Cualquiera que sea la producción, ya resultado del esfuerzo individual o colectivo, se llevará a los depósitos».

«Amoría», el cuento utópico de Anselmo Lorenzo, es más ambicioso. Después del triunfo de la revolución en la isla, se declaran deshechos «todos los vínculos artificiales y convencionales de la sociedad... ya no hay diferencias», todos son familia, las necesidades son comunes, así como las alegrías y las penas. Se ve no sólo la inauguración de la nueva sociedad sino su organización laboral natural y espontánea, sin órdenes ni direcciones de nadie. «Inmediatamente, poniendo a contribución de los conocimientos de todos y aprovechando los recursos que la naturaleza suministraba, todos, hombres y mujeres, se distribuyeron para trabajar y hacer una confortable casa comunal, labrar tierras, cazar, pescar, criar animales, construir artefactos para aprovechar fibras vegetales y hacer vestidos.»

En este espontaneísmo una de las causas por las que se ha tildado peyorativamente, a la anarquía, de utopista. Tal vez pueda justificarse el idealismo ácrata con un ejemplo real de los principios de la guerra civil española. Es Chomsky quien lo cita. Toma lugar en el pueblo de Membrilla, pobre aldea española de ochocientas personas, sin asfalto en las calles, sin cine, café ni biblioteca. Por otra parte tenía muchas iglesias que fueron quemadas. Inmediatamente después de la insurrección franquista, la tierra fue expropiada y el pueblo colectivizado. «Se distribuyeron comida, vestido y herramientas igualitariamente entre todos los habitantes. Se abolió el dinero,

35 «Cómo soñé la anarquía», *La Nueva Idea*, 1, núm. 1 (23 feb. 1895), 1-2.

se colectivizó el trabajo, todos los bienes pasaron a la comunidad, el consumo se socializó.» El trabajo continuó como antes, un consejo electo designó comités para organizar la vida de la comuna y sus relaciones con el mundo exterior. Las cosas necesarias eran distribuidas gratuitamente mientras las había. Se acomodó a un gran número de refugiados, se estableció una pequeña biblioteca y una pequeña escuela de arte. El documento se cierra con estas palabras: «Toda la población vivía como una gran familia; funcionarios, delegados, el secretario de los sindicatos, los miembros del consejo municipal, todos electos, actuaban como cabezas de familia. Pero se controlaban, pues no se hubieran tolerado privilegios especiales ni corrupción. Membrilla es tal vez el más pobre pueblo de España, pero es el más justo.» Y Chomsky comenta:

> Un relato como éste, con su preocupación por las relaciones humanas y su ideal de una sociedad justa, debe aparecer muy extraño a la conciencia del sofisticado intelectual, y por ello se trata con desprecio, o es tomado como naive, o primitivo, o irracional. Tan sólo cuando tal prejuicio se abandone, será posible para los historiadores el llevar a cabo un estudio serio del movimiento popular que transformó a la España republicana en una de las más remarcables revoluciones sociales de que da cuenta la historia.[36]

Evidentemente, hay un orden impuesto por el terror, otro orden impuesto por la burocracia. Para los anarquistas hay un orden que se desarrolla espontáneamente, por el hecho de que el hombre es un ser naturalmente social y capaz de moldear su propio destino. La libertad, como dijo Proudhon, es la madre, no la hija del orden.

Indudablemente, tales postulados anarquistas parten de una consideración fundamentalmente optimista de la naturaleza humana. Los anarquistas creían que hay cualidades innatas en el hombre que lo impulsan a la solidaridad y a la vida armoniosa en sociedad. Federico Urales conectaba la justificación de la autoridad a la creencia en la maldad del hombre y la libertad con la creencia en la bondad humana. No debemos concebir esas ideas como un optimismo ciego. Hay mucho en el anarquismo que apunta a un rechazo de vistas dogmáticas de la naturaleza humana, ya sean positivas o negativas, y a una aceptación de la influencia del medio (implícito, por ejemplo, en el materialismo determinista de Bakunin). Desde este punto

36 Cit. por Colin Ward, *Anarchy in Action*, 36.

de vista, la gente no es fundamentalmente buena o mala, sino que reacciona o piensa en forma radicalmente distinta bajo distintas circunstancias. La meta de la utopía anarquista es crear las condiciones sociales bajo las cuales las capacidades libertarias y no las autoritarias (por ejemplo, cooperativistas en vez de competitivas), se realicen. Lo que sí forma una base del anarquismo, es la aceptación del potencial libertario como constitutivo de la naturaleza humana. Así, en «El triunfo», la sociedad anarquista inaugurada, hace que todos adopten una nueva ética y se acojan a la anarquía como a una nueva vida. Hasta los más reacios a las ideas libertarias se han convertido en «acérrimos partidarios de ellas... Las riñas han desaparecido, los odios y padecimientos también, todos trabajan, consumen y se aman recíprocamente, haciendo de manera que la tierra se convierta en un oasis de felicidad y dicha satisfecha».

La propensión social natural del hombre no niega el individualismo, sino que lo ratifica. Los derechos individuales son inherentes al ser humano y se fundamentan no sólo en la racionalidad sino en los instintos. «Los derechos y libertades individuales son naturales, inajenables, impactables, imprescriptibles, ilegislables, anteriores y superiores a toda ley, hasta indiscutibles»,[37] dice Nieva. Pero también es natural la sociabilidad del hombre, pues, como concluye Lorenzo, el individuo necesita de la colectividad para alcanzar la plenitud de su ser, y la colectividad necesita de los individuos para reunir el conjunto de iniciativas y actividades.

La piedra angular de esa sociedad es la libertad absoluta del individuo. «La libertad plena — dice Mella en *Evolución y revolución* — y sólo la libertad ha de ser el instrumento indispensable para la realización de todos los fines humanos.»[38]

Pero espontáneamente, como fuerza natural existe en el hombre la conciencia de la solidaridad humana, basada «sobre el sentimiento más o menos consciente de la fuerza que da a cada uno la práctica de esa solidaridad en la forma de ayuda mutua, sobre el sentimiento de la estrecha dependencia de la felicidad de cada uno con la de todos y sobre una idea de justicia y de equidad que induce al individuo a considerar a los derechos de cada uno como iguales a los suyos».[39]

Para manifestarse, el espíritu de solidaridad no necesita de leyes

37 Teobaldo Nieva, *La química...*, 74.
38 Ricardo Mella, *Evolución y revolución* (Sabadell, 1892), 28.
39 Anselmo Lorenzo, *El Pueblo* (Valencia, s.d. pero 1909), 143.

impuestas y Lorenzo afirma que si se disuelve el Estado y se suprime la dictadura gubernamental, los trabajadores no tendríamos frente a frente más que hombres, fuerzas económicas cuyo equilibrio se restablecería inmediatamente «por la fuerza misma de las cosas, por la gravedad, por la estática, sin luchas ni desavenencias de ninguna clase». Cita a Fourier: «tómese una cantidad de chinas y guijarros, pónganse en una caja, agítense después y por sí mismos se arreglarán en un mosaico mejor que lo haría un artista».[40]

Una bonita novelita de Ricardo Mella, «La Nueva Utopía»,[41] nos da una pintura completa de la sociedad del futuro. Ese nuevo país se caracteriza por su absoluta libertad. Los gobiernos, legisladores, poderes públicos del pasado se han convertido en una reliquia prehistórica. En la utopía «cada uno vive como deben vivir los hombres. La función de gobierno es propia de cada uno y todos somos completamente libres. Todos gozamos de la plenitud de los derechos y cada uno los ejercita como mejor les place.». Si se intentasen dar reglas para el ejercicio del derecho, inmediatamente quedaría perturbado el orden social. «No comprendemos el orden ni creemos que pueda existir sino como resultado de la más amplia libertad.» El sistema social de la nueva utopía es de una sencillez admirable. Sus dos principios fundamentales son la libertad y la igualdad. Por la primera, el hombre usa de sus naturales disposiciones, emplea sus actividades, aplica sus fuerzas sin estorbos, sin rozamientos perniciosos. La naturaleza es su único límite. Por la segunda dispone de cuantos medios necesita para la traducción de la primera: medios de producción, de estudio y recreo que lo colocan en idénticas condiciones que sus conciudadanos. El contrato o pacto es el único medio de relación y de transacciones, pero no hay un pacto único, general y permanente, hay diversidad de contratos más o menos generales y variables, rescindibles y anulables. «El hombre siente, piensa y obra», completa Mella: «Todo obstáculo interpuesto en la libre manifestación de sus sentimientos, en la emisión de sus pensamientos y en la realización y disposición de sus obras es un atentado contra la naturaleza que ha querido garantir al ser humano aquellos tres modos de producirse personal y colectivamente.»[42]

La confianza de Anselmo Lorenzo en las fuerzas cohesivas natu-

40 *Ibid.*, 225.

41 Primer premio en el Segundo Certamen Socialista en respuesta al tema «El Siglo de Oro. Novelita filosófica o cuadro imaginativo y descriptivo de costumbres en plena Anarquía o de la Sociedad del Porvenir».

42 Mella, «La Nueva Utopía», *Segundo Certamen Socialista*, 212-13.

rales es tal que llega a concebir la sociedad como una federación de multitud de asociaciones unidas entre sí a través de pactos libres, no petrificados, en continuo reajuste según la evolución natural del progreso, sin necesidad de leyes externas ni autoridades. Federación de productos para todos los géneros de producción, agrícola, industrial, intelectual y artística. Federación de localidades, ciudades, caseríos, granjas, colonias o habitaciones aisladas que se comunicarán por los medios frecuentes y por nuevas invenciones. Por último agrupaciones más extensas que comprenden comarcas o países:

> Todos esos grupos combinarán libremente sus esfuerzos para convenios recíprocos, a semejanza de lo que practican actualmente las compañías de ferrocarriles y las administraciones de correos de diferentes países que se entienden y combinan perfectamente para todos los efectos del servicio; o mejor aún, como los observatorios meteorológicos, los clubs folklóricos o deportivos, las estaciones de salvamento, etc., que unirán sus esfuerzos para el cumplimiento de obras de todo género de orden intelectual o de simple recreo.[43]

Ejemplifican ello con la existencia actual de sociedades de todas clases: de ferrocarriles, de canales, de puentes, de comercio, de industria, de socorro, hechas por la iniciativa particular. En otro orden de ideas hay sociedades corales e instrumentales, de expediciones recreativas, de bibliotecas, de barrios, de sociedades gimnásticas, hasta de simples bebedores y comedores, sin que el Estado influya en su formación ni en su vida. Sin necesidad del Estado existen también asociaciones científicas con objeto de hacer progresar o definir los conocimientos humanos, como la Cruz Roja para socorrer a los heridos, las de salvamento de náufragos y las protectoras de animales. Hay miles de organizaciones sostenidas por el esfuerzo individual y voluntario y algunas han adquirido un formidable desarrollo.

El nuevo concepto del trabajo es una de las fuerzas de cohesión más esenciales en la utopía. Dice Nieva: «La cohesión social es preciso tenga una base sólida; nosotros la fundamentamos en el trabajo, éter que a todos alimenta y aguijonea, dueño exclusivo de sí propio.»[44]

Hemos visto que los anarquistas se daban cuenta de la deshuma-

43 Anselmo Lorenzo, *El pueblo*, 143-4.
44 Nieva, *La química...*, 140.

nización del trabajo en el sistema capitalista. En la sociedad futura, éste cambia radicalmente de significado y se convierte en placer. En «Como soñé la anarquía», se comparan ambos conceptos:

> En todas partes reina un movimiento inusitado: en las fábricas, donde poco tiempo atrás oíase sólo el movimiento de la maquinaria desde el toque de campaña, antes de que hubiese empezado el mezclado al mismo ruido, alegres cantares. En el taller, donde tenía yo costumbre de ver algunos obreros de semblante anémico y embrutecido por el cansancio, sudar y cabizbajos, no mover los ojos de su faena... veo hombres que, atentos, pero sin afectación, sólo porque les gusta la faena que están haciendo, trabajan y en satisfacción léense la dicha y la perfecta posesión de sí mismos.

El trabajo se basa ahora en la consideración del hombre como ser creativo y activo por naturaleza, deduciéndose que implícitamente se obtiene placer en el ejercicio de esa creatividad y actividad. Tal caracterización del hombre como *homo faciens* permite a los anarquistas el abolir los aspectos de opresión que se presentan en una sociedad centrada en el trabajo. De ello deriva una ética no opresiva y opuesta a la ética laboral capitalista.

Trabajo, de Emilio Zola, fue una de las obras recibidas con más entusiasmo por los anarquistas. *La Revista Blanca* serializaba partes de esa novela y apareció completa en castellano, en 1901, publicada por la editorial de esa revista.[45] De hecho, ésta fue la obra de Zola más aclamada por los socialistas de todas tendencias. Basta leer la correspondencia de Zola, conservada en la Bibliothèque Nationale de París, para apreciar hasta qué punto los socialistas la consideraban como portavoz de su ideología y aspiraciones.

En este libro Zola expone ciertas ideas fourieristas, completadas con otras basadas en un profundo estudio de Grave y Kropotkin.[46] El novelista francés pretende seguir la transformación de la sociedad capitalista en una serie de comunas anarquistas. En otros libros, como *Germinal*, *París y Lourdes*, Zola hablaba más de teorías anarquistas

45 (Madrid, 1901.)

46 De acuerdo con los manuscritos de Zola, parece que no leyó directamente a Fourier, sino que leyó de Hippolyte Renaud, *Solidarité: Vue synthétique sur la doctrine de Charles Fourier;* De Grave tiene una lectura profunda de *La Société future et l'anarchie, son but et ses moyens;* y de *La conquista del pan* de Kropotkin. Del libro de Grave hubo varias ediciones en español (Madrid, 1895), otra de La España Moderna, s.d. y otra de Sempere (Valencia, 1902).

como tales, pero en ninguno como en *Trabajo*, expuso más claramente sus fines: llegar a la ciudad anarquista, llegar al comunismo anárquico. Su meta: Libertad, Igualdad, Justicia, Felicidad.

La novela de Mella plantea, como la de Zola, un nuevo evangelio: el trabajo, que en *La Nueva Utopía* desarrolla su propia mística como fuerza sociológica. La ciencia es la base de la modernización del equipo industrial, de la liberación de la mujer de la esclavitud doméstica, de la mejora de las condiciones de vida.

Lorenzo consagra como célula de su sociedad al productor, y éstos son «los que cultivan las ciencias arrancando a la naturaleza sus secretos para ver el arte, sublimizando nuestros sentimientos, para hacernos capaces de admirar lo bello y lo bueno, ...; los que cultivan la industria y la agricultura, tendiendo a nuestras necesidades corporales... y en fin, cuantos hacen algo útil son productores y únicamente por este concepto son miembros sociales».[47] *El Productor* se llamaba la publicación anarquista más importante de los años 1887-93, y en su primer número explicaba que había adoptado este título «porque él representa la verdadera y genuina unidad social...».

En la novela de Mella se especifica la división del trabajo. La agricultura se hace en pequeña o gran escala, individualmente o por grupos, que se unen, a su vez, en federaciones. En la industria, donde la variedad de productos reclama una variedad de procedimientos, no es común el industrial aislado y se ha hecho necesaria la especialización. Pero la división del trabajo es meditada: «ha desaparecido, sí, el obrero de las minuciosidades, la especialidad exagerada, extremada por la ambición de los explotadores, porque esa ambición se ha trocado en loable estímulo de hombres libres para el bien general». Las asociaciones se fundan en la cooperación libre, nadie se obliga a más de lo que quiere o puede, y sin mermar la fuerza colectiva se encuentra siempre dueño de sí mismo y en situación de modificar el contrato o de romperlo para hacer otro.

En la Nueva Utopía, los tres órdenes de producción, agrícola, industrial e intelectual, forman un todo armónico en mutua correspondencia de relaciones y solidaridad. Se necesitan recíprocamente y se completan entre sí agrupándose por el lazo federativo de vastas asociaciones locales, regionales, continentales y universales. Este inmenso todo no obedece a reglas determinadas, ni subsiste por nin-

47 Anselmo Lorenzo, «El ciudadano y el productor», *Primer Certamen Socialista*, 259-74.

guna fuerza extraña. Las fuerzas cohesivas de subsistencia lo unen y éstas son naturales, como la ley de la gravitación, pues son «las leyes de la sociología, deducidas de la naturaleza y libre y espontáneamente observadas por todos y cada uno». Hay abundancia de producción y el comercio ha desaparecido. Se ha impuesto el verdadero cambio de productos, el crédito universal y gratuito ha entrado como factor principal en el nuevo orden de cosas. El bazar y el mercado son grandes exposiciones de toda clase de productos. Cada productor lleva allí el resultado de su trabajo y lo entrega a la circulación general. Toma cada quien a cuenta del trabajo prometido o ya ejercitado lo que necesita.[48]

El trabajo no tiene como fin el enriquecimiento individual y la espontaneidad laboral y económica trae como consecuencia no sólo la gran abundancia de bienes de consumo, sino también el alivio de las enfermedades. Dice Sánchez Rosa hablando en nombre de El Progreso:

> Nada faltará, porque se multiplicarán los descubrimientos científicos; porque llenará la tierra de máquinas para todas las producciones, las que... funcionarán obedeciendo a la dirección inteligente de los hombres y producirán tanto o más que veinte veces multiplicada la especie humana puede consumir. Sí; será superabundantísima la producción, porque hará que se opere una gran revolución en las costumbres de la agricultura; porque se abrirán canales en todas direcciones...; se cubrirá gran parte del suelo de invernaderos...; los productos de la industria serán de sorprendente abundancia... Se acortarán las distancias y los medios de comunicación serán completos...; el telégrafo y el teléfono llevarán los pensamientos y la voz a todas partes...[49]

Las ciudades utópicas anarquistas se caracterizan por su evolucionada tecnología. Emilio Gante describe la ciudad industrial del futuro:

> Enfrente el mar, tranquilo como un lago, donde se reflejaba cual en el más límpido espejo un cielo despejado, azul turquesa... la costa, cuya alfombra de verdura, con frondosos naranjales a trechos con dorados maizales, con seculares palmeras, con huertos de flores y de frutos donde el trabajo humano había encontrado fecundos resultados a sus faenas, y más adentro Coll de

48 Mella, «La Nueva utopía», 212.
49 Sánchez Rosa, *Los dos fuerzas. Reacción y Progreso*, 8-9.

> Mar, con sus fábricas de esbeltas chimeneas, arrojando humo y vapor a borbotones que ascendía en gallardas espirales para disiparse en el éter...[50]

«El Siglo de oro» de M. Burgués[51] tiene un desarrollado núcleo narrativo. Los dos protagonistas, Camelia y Denuedo, emprenden un viaje de vacaciones. La utopía está sembrada de descripciones que muestran los adelantos tecnológicos de la nueva civilización; el Palacio de la Estación Aérea, donde toman un aereostato para transportarse. Desde el aire contemplan la tierra, como inmenso jardín sembrado de sonrientes casitas, todas separadas por arboledas, flores y bosques, y el aire, «surcado por un sinnúmero de aereostatos que se balanceaban por las capas atmosféricas cual pájaros de una nueva especie».

La pareja se transporta por medio de un velocípedo eléctrico de marcha vertiginosa. Entran en un edificio, «de arquitectura nueva, que, con nada podría compararse, pues se empleaban materiales cuya principal base era el cristal y el acero bruñido, preparado de cierta manera que no se oxidaba». Se dirigen a uno de los talleres comunes donde cumplirán con su deber de trabajar un décimo de día en lo que más les agrada. Este es un vasto edificio, limpio, ventilado, bonito. Las máquinas ejecutan las labores más pesadas, no hay obreros dedicados a una especialidad, cada cual escoge lo que quiere hacer ese día. Los trabajos agrícolas son ejecutados por aquellos que quieren pasar un día de campo.

Hay un Palacio Universidad de Ciencias y museos de pintura e historia natural. En un museo de pintura, Camelia ve dos grandes cuadros de historia del trabajo humano. Representa uno un taller de tejidos de algodón del siglo XIX. El cuadro se llamaba *Barbarie e inquisición industrial*. En primer término destacaban dos máquinas telares cuidadas por una pobre obrera pálida, demacrada y harapienta. Sus facciones denotaban la lenta asfixia por el calor del vapor y el polvillo del algodón que las lanzaderas levantaban. Una nube de vapor se extendía por el taller, envolviendo a los obreros. El otro cuadro, llamado *Reinado del ridículo y salvajismo del siglo XIX* se burlaba de la ropa extravagante de esa época. Todos los concurrentes a la exposición sentían lástima ante esas generaciones pasadas.

50 Emilio Canto, «Sinfonía», *¡Dinamita!* (Madrid, 1893), 5-8.

51 Premio de Accésit al Segundo Certamen Socialista, al tema El Siglo de Oro. Novelita filosófica o cuadro imaginativo y descriptivo de costumbres en plena Anarquía o de la Sociedad del porvenir. *Segundo Certamen Socialista*, 229-237.

Tal vez la más interesante y detallada descripción urbanística de la utopía tecnológica ácrata está en la novela de Mella. En esa nueva metrópolis, los caracteres distintivos son el hierro y la fuerza mecánica. Han desaparecido el amontonamiento de viviendas, las lóbregas habitaciones de los proletarios, la tortuosa disposición de los barrios pobres. En su lugar, hay «grandes edificios perfectamente alineados, separados por pequeños jardines, donde juegan alegremente los niños de la vecindad». Una parte de la ciudad está dedicada exclusivamente a las viviendas, mientras en las afueras hay «inmensas fábricas, talleres, granjas de labor... grandiosos mercados conjunto hermoso y grandilocuente de la actividad humana: el trabajo».

Los edificios habitacionales rodeados de jardines satisfacen las prescripciones de la ciencia y la higiene: espacio suficiente, aire, luz abundante, agua, surtidores eléctricos para los servicios mecánicos, ingeniosísimos aparatos de calefacción. Han desaparecido las escaleras y en su lugar «hay sencillos y magníficos ascensores». La madera ha sido desterrada, sustituida por el ladrillo y el hierro.

Mella llega a un verdadero lirismo al describir la parte industrial de la ciudad:

> Una gran extensión superficial ofrece un horizonte mágico. Centenares de chimeneas lanzan al aire penachos interminables de humo. La industria en todo su apogeo, la maquinaria en toda su grandiosidad combinatoria utiliza para transformarlo en trabajo, ya el vapor, ya el salto del agua, o bien el poderoso motor eléctrico, que va venciendo al carbón y desterrándolo de las fábricas. Inmensos edificios cobijan máquinas gigantescas que funcionan sin cesar, y aquí y allá el obrero apenas tiene otro trabajo que el de dirigir y ordenar la marcha ordenada de los diversos mecanismos sometidos a su dominio. Los trenes circulan por todas partes transportando los productos de aquella colosal industria. La fuerza animal, el motor de sangre, apenas se utiliza en las labores agrícolas. Las locomotoras marchan a impulsos de poderosas tracciones eléctricas o de perfectísimas aplicaciones de vapor.

Mella describe las calles de la nueva utopía, anchurosas, animadas por «numerosos tranvías eléctricos que pueden detenerse instantáneamente y luminosísimos focos irradian durante la noche torrentes de luz». Ésos son «haces de rayos intensos que compiten con la intensidad solar, pasándose del día a la noche sin variaciones perceptibles». Los sueños más audaces se han realizado, «navegación aérea, navegación submarina, potencia eléctrica aplicada al movi-

miento, a la luz y al trabajo, la palabra transmitida inalterable a través del tiempo y el espacio.» A orillas del mar, en la playa surcada por ferrocarriles de enorme potencia, no se ven ya los navíos de guerra que llevan la destrucción a todas partes: «Desde el más pequeño barquichuelo hasta el más formidable y férreo transporte, todos son vehículos de paz y bienandanza que cruzan los mares de uno a otro confín.» «Los naufragios ya no existen y el hombre y el océano son dos colosos que se respetan pero no se temen. Los elementos son impotentes contra el poder del hombre.» Y termina: «Todo es nuevo, como nueva es la idea, como nuevo es el principio, como nueva es la vida.»

La misma espontaneidad que regula la formación de la utopía, la modela y le da cohesión en su funcionamiento sentimental y moral. Las pasiones no son antisociales. El amor se desarrolla naturalmente, producto de impulsos instintivos. En «Amoría», la hija del gobernador de la isla encuentra a un joven pescador: «al verse solos y contemplarse jóvenes, hermosos y llenos de salud, sintieron irresistible impulso amatorio». Un cura, el único no convertido a las ideas ácratas, los acusa de inmoralidad, pero un trabajador repone:

> Lo que ninguno de nosotros había discurrido, lo que había escapado a nuestra previsión, lo ha hecho espontáneamente la naturaleza... Estos jóvenes son nuestra esperanza y nuestra salvación, porque han inaugurado una nueva generación, y todos tenemos que imitarlos, no sólo por el egoísmo de tener una generación sucesora... sino por conformarnos a las leyes de la naturaleza... nosotros nos debemos a la naturaleza, a la vida, al amor, a la humanidad.

El amor libre se contrapone a la coacción de la institución familiar, reafirmando la inexistencia de derechos posesivos sobre cualquier persona. En «El siglo de oro», la unión de Denuedo y Camelia deberá terminar, pues Camelia, que tiene dos hijos varones, quiere ahora tener una hija. Vuelve a quedar encinta y su tercer hijo es varón, por lo que comunica a Denuedo su decisión de separarse. Él, aunque entristecido, acepta con respeto esa decisión. A los dos meses aparece en el diario un anuncio de Camelia: «Camelia Proletaria, de 31 años de edad, desea hacer vida común con un individuo sano y robusto de 33 a 37 años de edad, a fin de poder dar vida a una niña. Dirigirse para más informes al teléfono núm. 2237, Costa Sur, Iberia.» Poco tiempo después, Camelia se une a Liber Jauno; una unión tan feliz que han tenido ya seis hijos, tres hembras y tres varones.

La libertad de la mujer estaría acompañada de un nuevo concepto de lo que es la actividad sexual liberándola de prejuicios y convirtiendo la maternidad en acto consciente y voluntario. Los hijos serán educados por la sociedad, puesto que, como lo razona Soledad Gustavo: «en una sociedad bien organizada es de todo punto imposible que los infantes adquieran el desarrollo físico, intelectual y moral en el hogar doméstico... la sociedad debe encargarse de su mantenimiento y educación por medio de grandes escuelas integrales».[52] Las escuelas en «La Nueva Utopía» forman un resumen enciclopédico del saber humano. Los niños aprenden allí divirtiéndose y por medio de enseñanzas prácticas. No es el objeto de esos centros la formación de sabios, sino el dar a conocer a todos los hombres los principios generales de las artes, las industrias y las ciencias para que de este modo puedan manifestarse libremente las inclinaciones de cada uno y dedicarse a la especialidad más acorde con su temperamento.

La moral del habitante de la sociedad libertaria se basa en un código de comportamiento natural, sin imposiciones, regulado por la conciencia personal. No hay cárceles ni hospitales, sino una «Casa de corrección médica», pues al desaparecer la causa, ha desaparecido el delito. El hombre libre, responsable de sus actos, no necesita de otras garantías que las del mutualismo y la solidaridad, y para una y otra acude al hogar del amigo, del hermano, antes de que el mal ocurra. En la Casa de corrección se estudian los casos patológicos, se ayuda al enfermo y cuando éste cura, vuelve a la sociedad. Es un miembro de la humanidad regenerado que retorna a ella dispuesto a la lucha por la existencia en fraternal cooperación con sus semejantes. Los centros de recreo, bibliotecas y museos completan el cuadro grandioso. El placer del estudio, del arte y de la ciencia, han sustituido al vicio.

La muerte hace su presencia en la utopía. En «El siglo de oro», una noche suena el teléfono. Liber responde y es su padre, de ciento sesenta y seis años, que desea despedirse de su hijo y compañera, pues su vida va a acabar; la ciencia no puede retenerlo más en el planeta. Pero el anciano muere satisfecho y hasta alegre por haber podido ver su ideal la completa emancipación humana. Se preocupaba aun de la continuación de la vida después de la tumba, o por mejor decir, de la cremación o aprovechamiento para abonos de los despojos humanos, y decía: «Me voy tranquilo y contento, pues ambas es-

52 Cit. Álvarez Junco, *Op. cit.*, 297.

cuelas que hoy se disputan la verdad me satisfacen, todas tienen su parte satisfactoria; o bien se vive individualizado después de la cesación de la vida planetaria, o bien, si se disgrega todo y vuelven los átomos a constituirse como otros seres diversos, nada pierdo, viviré eternamente.» La despedida duró hasta la madrugada, en que definitivamente dejó de vivir, despidiéndose de los que quedaban con una sonrisa en el rostro.

Así, la revolución social anarquista no tiene como meta la liquidación de la sociedad, sino la construcción de otra edificada sobre valores diferentes: Libertad y armonía, igualdad, abundancia y paz. Es decir, una sociedad feliz.

En general, los anarquistas son poco explícitos al definir la felicidad, pero en varias obras utopistas aparece la felicidad como corolario natural. «La isla ignorada»[53] transcurre en la tierra utópica de Hawaiki. La felicidad allí es natural como los ritmos del sol y de la luna, como la marea que baña sus costas, como la sucesión de los días. «Acraciópolis»,[54] una utopía localizada en el Brasil, cuenta con 5.000 habitantes que viven a salvo de perniciosas ideas extranjeras gracias a los bosques impenetrables que la rodean. Así pueden vivir felices los moradores de ese edén. En «El triunfo», se nos dice que natural y espontáneamente, «Las riñas han desaparecido, los odios y padecimientos también, todos trabajan, consumen y se aman recíprocamente, haciendo que la tierra se convierta en un oasis de felicidad y de dicha satisfecha».

La forma como los anarquistas se refieren a esa felicidad es interesante. Vuelven a echar mano del vocabulario religioso; Mella predice que «el paraíso está adelante, no detrás de nosotros,[55] y Lubén se refiere al «reinado de los cielos». Tárrida del Mármol, por el contrario, pretende establecer una fórmula matemática de la felicidad:[56]

$$F = c \cdot \frac{p}{a}$$

F = felicidad
p = progreso realizado

53 Francisco de Nion, trad. por Soledad Gustavo, *La Revista Blanca*, 4, núm. 108 (15 noviembre 1902), 295-7.

54 «Acraciópolis» (cuento), *Ibid.*, 6, núm. 103 (1 octubre 1902), 223-4.

55 Ricardo Mella, «Organización, agitación, revolución», *Segundo Certamen Socialista*, 135.

56 Tárrida del Mármol, *Problemas trascendentales*, 78-81; cit. 78.

a = autoridad
c = coeficiente, función de cierto número de actividades finitas.

Otros expresan la felicidad por medio de párrafos construidos a base de frases y exclamaciones gozosas:

> Nueva Utopía feliz, el mundo te saluda y reverencia al fin porque eres la verdad realizada, eres el sueño ideal conquistado. En ti convergen todas las virtudes desconocidas de la naturaleza humana; en ti se compendia el supremo bien, la suprema dicha; en ti viven en armónica bienandanza todas las potencias, un tiempo adormecidas, de la justicia, de la bondad, de la felicidad humanas. Tú eres principio, medio y fin de la luz ,la razón, la ciencia, la naturaleza, la justicia; tú eres la verdad universal por todos acatada.
>
> ¡Gloria a la humanidad que te da vida! ¡Gloria al hombre que te realiza! ¡Gloria a la libertad que en ti alienta!
>
> ¡Gloria inmortal al mundo nuevo![57]

Otros más, por fin encuentran ese concepto inefable: «¡Anarquía, palabra dulce y sublime! ¡Idea magnánima y generosa! ¡No hallamos expresiones suficientes para traducir en su verdadero significado este excelente vocablo! ¡Su solo nombre conmueve nuestras más delicadas fibras! Sentimos la fiebre por dentro de nuestro pecho al solo pronunciar su nombre. ¡Feliz aquel que puede morir por ella![58]

En nuestro primer capítulo nos hemos referido al Jardín de Acracia. Hemos completado el círculo y volvemos nuevamente allí. Es la representación de lo que el mundo sería:

> Acracia al fin
> triunfará.
> Bello jardín
> la tierra será.[59]

En algunos cuentos alegóricos aparece ese edénico jardín. En «Brisas»,[60] dos enamorados, alegóricos también, pueden ver «a la

57 Mella, «La Nueva Utopía», 227.

58 Nieva, *La química...*, 302.

59 «Himno anarquista» con música, presentado en el Segundo Certamen Socialista, *Cancionero revolucionario* (Bordeaux, 1947).

60 Antonio Carrillo, «Brisas» (para el compañero Zoais), *El Látigo*, 1, número 16 (17 mayo 1913), 1-2. Véase también «Ella», por López Bonza, *Ibid.*, 1, núm. 19 (12 julio 1913), 1.

Humanidad Regenerada», pues «La semilla por ellos derramada fructificó, y las cadenas que oprimían al Pueblo fueron cortadas, y los Humanos pudieron saborear los hermosos frutos del Jardín de *Acracia*». En «¡Golondrinas!»[61] se emprende un viaje metafórico y al final se llega a Acracia. En ese momento, resuenan en el espacio las palabras «¡Libertad, Felicidad, Amor!» y exclama el viajero: «Hemos llegado al fin de nuestro viaje. Estamos en la TIERRA LIBRE.»

Cerramos nuestro estudio con esta metáfora final. Estamos de vuelta en la naturaleza, en un paisaje más bien místico que real, por la realidad superfísica de sus praderas y riachuelos sonrientes. Es el nuevo jardín del edén, donde el azul del cielo no es sino la reflexión de la universal bondad humana. Este mundo recién nacido está marcado por un irreprimible impulso hacia la paz y el amor. Su luminosa exuberancia se puebla de sonidos y el árbol y el riachuelo cantan la gloria de la Anarquía: «Los pajarillos, en las más altas ramas, cantan su trinado himno a la vida... Las plantas, cubiertas de rocío perlado, parecen llorar de alegría, entreabriendo sus corolas para recibir el beso del día que nace.»[62]

61 Zoais, «¡Golondrinas!» (viaje ideal), *Ibíd.*, I, núm. 13 (29 marzo 1913), 1.

62 Zoais, «¿Utopía?» (para Ricardo Mella, Raúl), *Ibíd.*, núm. 20 (26 julio 1913). Véase también, Zoais, «Claveles rojos», *Ibíd.*, 1, núm. 12 (8 marzo 1913), 1.

A manera de epílogo

Al poner fin a este trabajo, quizá deban hacerse algunas consideraciones finales, a manera de epílogo. He pretendido, en este libro, describir el panorama cultural y estético de la masa anarquista española en los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX. Tras el encuentro con la Naturaleza y después de recorrer campos, fábricas y talleres, de contemplar el sufrimiento de los desheredados, la actividad y la derrota proletaria, la energía de sus militantes, la exaltación feroz de las grandes jornadas revolucionarias, nos encontramos de nuevo, completando el círculo, con la utopía anarquista: el Jardín de Acracia.

Si nos preguntáramos ahora sobre el valor efectivo de la musa libertaria, la respuesta podría ser muy variada. Parece indudable que la mayor parte de la producción literaria y artística de los anarquistas no ha alcanzado una plenitud formal, en el sentido comúnmente aceptado por la crítica. Al mismo tiempo, desde otro punto de vista, pudiera uno preguntarse si tales obras fueron, tal como lo deseaban sus creadores, efectivas como armas en la lucha social. También la respuesta podría ser negativa. Es evidente que no derrocaron tiranos, aunque desde luego, contribuyeron a crear un clima revolucionario.

Algo, sin embargo, merecería oponerse a juicios tan tajantes. No cabe duda que el estilo de muchas de aquellas obras resulta torpe y malogrado; pero es igualmente indudable que, a pesar de sus imperfecciones, esos poemas, esos dibujos, se animan con un cierto vigor original; un soplo de grandeza parece brotar de su generosa fe y entusiasmo revolucionario. Y en lo que se refiere a su efectividad como arma contra la tiranía, es posible que se encuentre en su propia existencia, en cuanto testimonio de la rebeldía humana contra la opresión y la injusticia.

Claro es que no podemos dejar de reconocer que, en última instancia, la suerte de la estética anarquista, lo mismo que la de toda estética comprometida, tenía que depender del éxito o fracaso de

la ideología en que se inspira. Con el retroceso, después de la guerra civil, de la anarquía como ideología obrera, podría considerársela relegada al olvido, unida a toda esa familia de estéticas curiosas e interesantes, pero trasnochadas: la fourierista, la saintsimoniana, por ejemplo.

Por las razones aducidas, nos resistimos, sin embargo, a darla por muerta. En nuestra actitud influye una consideración más: que uno de los objetivos principales de la musa libertaria fue siempre el incorporar la activa participación del proletariado en la elaboración de una cultura propia. Para los anarquistas, todo hombre vive unas circunstancias históricas y sociales determinadas; pero no en cuanto mero reflejo de las mismas, ya que puede también influir en ellas con su voluntad y, sobre todo, con su imaginación y fantasía creadoras. La misión cultural del anarquismo es fundamentalmente social: que el arte sea para todos, que no haya más divisiones entre el trabajo material y el intelectual, que se cierre el abismo que separa a minorías que piensan y mayorías que ayunan.

Nada tienen que ver esos ideales con el panorama cultural y artístico del mundo de nuestros días. En ciertos países socialistas, lo que se ha dado en llamar «cultura popular», se ha convertido en el decálogo de una casta burocrática que dogmatiza sobre estética y margina al pueblo de la creación artística. De otra parte, en el mundo capitalista, las palabras, los conceptos sobre cultura popular, cada vez más desgastados y carentes de significado, encubren situaciones económicas injustas, explotaciones de clase, abusos de poder, diferencias raciales, y se agranda aún más el foso de la cultura clasista. Por un lado, el ghetto de los ilustrados que participan y disfrutan de los bienes culturales, siempre minoritarios y elitistas. Por el otro, la manipulación desde arriba de una cultura embrutecedora y alienante que a diario, sobre todo desde la televisión, se imparte al pueblo. Aún más angustioso resulta entonces, la ausencia de un propósito real de los partidos de izquierda, para elaborar una alternativa cultural revolucionaria que configure la vida cotidiana: la literatura, el teatro, el medio ambiente, el arte, el deporte, el trabajo, las relaciones humanas... En el ambiente existente, entre unos y otros, se disgrega al pueblo, se le asesina en su propia historia, se destruyen los últimos rastros de una cultura propia que lo vinculaba con su pasado y su futuro. Tal vez, la solución a tan deprimente panorama se encuentre en algunos postulados de la musa libertaria que a primera vista pudieran tacharse de utópicos.

Considerando al anarquismo en un contexto totalizador, asombra

a los estudiosos de ese movimiento su flexibilidad y capacidad de resurgimiento, así como el hecho de que no pocos de sus principios fundamentales, al parecer irrealizables y utópicos en el pasado, sean ahora costumbres establecidas y normales en nuestra civilización. Vemos, en muchas partes, el control de los obreros de los lugares de trabajo, libertad de pensamiento y expresión, descentralización de las estructuras económicas, cooperativas, escuelas gratuitas, educación abierta, la tendencia a lograr relaciones familiares, personales y sentimentales que no sean dominantes, la eliminación de discriminaciones hechas a base de edad, sexo o raza... El adelanto tecnológico y la ciencia colaboran de tal modo al bienestar humano, que Marcusse ha podido proclamar «el final de las utopías».[1]

En los años que estudiamos se inicia, en efecto, la decadencia del pensamiento utópico.[2] Las utopías no libertarias empiezan a volverse tímidas, contaminadas por el espíritu realista de su tiempo, mientras que la utopía anarquista aparece caracterizada por la audacia, la flexibilidad y la libertad. Los anarquistas proclaman la comunidad de bienes en una época en que la propiedad privada era sagrada, el derecho al pan do todo hombre, la igualdad de las mujeres, el acceso de todos a la educación y al arte.

La historia de las utopías es larga. El sueño de una vida mejor ha perdurado en la imaginación humana desde tiempos inmemoriales; pero ese sueño ha sido con frecuencia fundido en moldes arbitrarios y absolutistas, modelado según conceptos morales y sociales rigurosos e inflexibles. En nombre de la justicia y la igualdad, casi todas las utopías desdeñan la libertad e imponen una ciega obediencia. Para conseguir el orden niegan la aventura, la variedad, la espontaneidad y la creación. Algunas otras, se basan en el gran desarrollo tecnológico y en la abundancia de bienes materiales; pero proceden de un enfoque autoritario y establecen códigos que no siguen el orden de la naturaleza. De ahí su atmósfera artificial y sus hombres: criaturas uniformes con idénticas reacciones y necesidades, carentes de emociones y pasiones. El contorno geográfico de tales idealizaciones utópicas es igualmente artificial; campiñas o ciudades uniformes. El amor autoritario por la simetría ha llevado a algunos

1 H. Marcusse, *Eros and Civilization* (Boston, 1955).

2 Véase la crítica al concepto clásico de utopía en J. Sklor, *Utopia and Utopian Thought* (Boston, 1965), también Martin Buber, *Paths in Utopia* (Boston, 1960), J. Servier, *Histoire de l'utopie* (Paris, 1967); Mumford Lewis, *The Story of Utopia* (Nueva York, 1922); Hertzler Joyce, *The History of Utopian Thought* (Londres, 1923); S. L. Morton, *Las utopías socialistas* (Barcelona, 1952).

a suprimir ríos e imaginar islas perfectamente redondas. El Estado utópico se muestra asimismo feroz en la supresión de la personalidad del artista, poeta, pintor o escultor, que deben convertirse en servidores y agentes de propaganda del Estado.

Muy diferente es la utopía anarquista. No se trata de una obra acabada, sino en dinámico progreso, y en la que se concede un amplio margen al desarrollo humano. Anselmo Lorenzo declara firmemente: «La libertad más amplia presidirá el desarrollo de nuevas formas de producción, de invención y organización. La iniciativa individual recibirá desconocidos impulsos y quedará anulada toda tendencia a la uniformidad, a la reglamentación y a la centralización.» Esa sociedad no se fijará en formas determinadas e inmutables, «sino que se modificará incesantemente en busca de lo mejor, de lo más bello y de lo más justo, porque será un organismo viviente y en evolución constante».[3] De acuerdo con esto, Mella considera que sólo podrá llegarse a la sociedad perfecta después de varias generaciones; y aun así, habrá que aceptar siempre su posibilidad de mejora, puesto que tal sociedad es una aspiración constante del ser humano: «¡El presente y el porvenir son tuyos!, ¡que nuestros sucesores te perfeccionen y te reverencien, como nosotros te perfeccionamos y reverenciamos!, ¡que el progreso sea tu única ley, tu único fin, porque progresar es perfeccionarse, es gozar, es vivir!»[4]

Dentro de este planteamiento, los anarquistas oponen a la concepción del estado centralizado la idea de una federación de comunas libres. Buscan el bienestar material, pero entendiendo que la felicidad es la libre expresión de la personalidad. En su sociedad, la libertad no es, pues, una palabra abstracta, sino que se manifiesta concretamente en el trabajo, en el arte, en la vida. «No podemos tener la pretensión ridícula de creer que pueda trazarse el verdadero cuadro de la sociedad futura... Ignoramos cuál será el modo concreto de organizarse los productores y consumidores, pero se puede decir que será de alguna manera que convenga a todos. Tan sólo se puede afirmar que se tratará de una sociedad donde el individuo como tal goce de total libertad.»[5]

No se presenta un plan prefabricado, sino ideas audaces y heterodoxas, porque exigían que cada hombre fuese único y no uno entre muchos.

3 Anselmo Lorenzo, *El pueblo*, 144.
4 Ricardo Mella, «La Nueva Utopía», 210.
5 Casciales y Muñoz, *El apostolado moderno*, 307, cita de Lorenzo.

En las discusiones sobre literatura de los anarquistas aparece una y otra vez exaltada la figura de Don Quijote. Anselmo Lorenzo llegó a escribir un largo ensayo titulado «El Quijote libertario»,[6] en el que atribuye al personaje cervantino la ideología anarquista. No podía ser otra cosa, nos dice, quien dio libertad a los galeotes, poseído por una idea de justicia superior a la de la ley de los tribunales; quien inspiró a la pastora Marcela la manifestación del derecho de la mujer a la libertad; quien apostrofó a los frailes llamándolos gente endiablada y descomunal; persiguió a lanzaros a los acompañantes de un entierro; perturbó gravemente una procesión de disciplinantes; ridiculizó a la autoridad en las personas de los alcaldes del rebuzno; presentó simpática y respetable la figura de Roque Guinart, capitán de bandidos, y mostró la injusticia de los privilegios en el palacio de los duques. Lorenzo se negó a ver morir a Don Quijote: «Por los ásperos caminos de la locura y el dolor va el verdadero hidalgo, el esforzado guerrero, el generoso adalid, a la gloriosa conquista de una victoria que excede en mucho en mérito a la que él mismo pudo soñar del Cid y del sin par Amadís de Gaula.»[7] Tampoco Unamuno, en su *Vida de Don Quijote y Sancho*,[8] acepta la muerte del hidalgo. ¿Por qué no tejer ambas versiones? Don Quijote bien pudo levantarse del lecho, dar la mano a Sancho, llamarlo compañero, y exclamando «Viva la Anarquía», lanzarse a la aventura una vez más.

No monta entonces sobre Rocinante, viaja en tren de tercera clase, a lomo de mula o a pie. Se alberga en casas de obreros y en gañanías. No lleva casco ni lanza y de su pobre alforja asoman algunos ejemplares de *El Productor*, *El Corsario*, *La Anarquía*, un folleto de *La conquista del pan* y otro de versos... Y así recorre la tierra española combatiendo dragones y gigantes en quienes encarnan los enemigos del pueblo: la explotación, la codicia, el materialismo, la injusticia, la ignorancia. Habla además a la gente de igualdad, respeto, dignidad, abundancia, arte, paz, vida feliz para todos.

¿Por qué no salvar a don Quijote de la muerte? Así se puede completar con ese mito el cuadro estético libertario, engendrado en una unidad de fe visionaria y en un ardiente sentido de justicia y libertad. Es indudable que en esa visión existe prodigiosa energía,

6 Obra serializada en *La Ilustración Obrera*, 2, núm. 63 (29 abril 1905), 258-60; 2, núm. 64 (6 mayo 1905), 276-8; 2, núm. 65 (13 mayo 1905), 292-4.

7 Anselmo Lorenzo, «El Quijote libertario. III», *Ibid.*, 2, núm. 65 (13 mayo 1905), 294.

8 Miguel de Unamuno, *La vida de Don Quijote y Sancho* (Madrid, 1905).

curiosidad intelectual, impulso artístico, sinceridad y fe. Los temas que la integran son a la vez individuales y universales: la historia humana en su camino al mañana, la entrega del poder al pueblo, la emancipación de la mujer, el derecho de todos al arte, la fuerza de la industria, la belleza del trabajo, el progreso de la ciencia... De ahí que al exclamar ¡Viva la Anarquía!, el Quijote libertario se convierte en profeta de un futuro cuya serenidad luminosa gradualmente toma forma. Se perciben imágenes de un milenio que no es sólo el de la justicia social, sino aquel que brota de la omnipotencia del hombre y de la germinación de esas semillas de realidad eterna que están ya sembradas en las entrañas del presente.

Bibliografía

Los escritos anónimos y anónimos sin título, aparecidos en periódicos, están clasificados bajo el nombre del periódico. Para ciertas obras teatrales se da su fecha de representación o estreno. En los casos en que no ha sido posible conseguir fecha o lugar de publicación de algún libro o folleto, damos el nombre de la biblioteca a la que pertenece.

A. L.: «Hazaña cooperativa» (cuento), *Espartaco*, 1, núm. 1 (11 noviembre 1904), 3.

ABAD DE SANTILLÁN, Diego: *Contribución a la historia del movimiento obrero español*, México, 1967, 3 vols.

La Acción: «Noche trágica», 1, núm. 3 (15 diciembre 1908), 3; «La vorágine», *Ibíd.*, 1.

Acción Libertaria (Gijón): «La hecatombe», 1, núm. 3 (2 diciembre 1910), 3; «Los buenos efectos de la huelga general», *Ibíd.*, 3; «Los periódicos de negocios», 2, núm. 21 (5 mayo 1911), 3; *Ibíd.*, 2; «No más firmas», 2, núm. 22 (12 marzo 1911), 3.

Acción Libertaria (Madrid): 1, núm. 2 (30 mayo 1913), 3; «Ignominia tras ignominia. El grito de un rebelde», 1, núm. 5 (20 junio 1913), 1; *Ibíd.*, 3; 1, núm. 9 (18 julio 1913), 4.

ACEBAL, Francisco: *Nunca*, 1905.

Acracia: 1, núm. 1 (2 enero 1886), 2, 7-10; suplemento al núm. 5 (18 marzo 1886), 2, núm. 23 (noviembre 1887), 1; «La muerte», 3, núm. 28 (abril 1888), 552.

ADORNO, Theodor: «La industria cultural», *Revista Mexicana de Literatura*, núms. 1-2 (enero-febrero 1965).

— *T.V. y cultura de masas*, Córdoba, Argentina, 1966.

AGOSTI, Héctor, P.: *Defensa del realismo*, Buenos Aires, 1956.

Al Paso: 1, núm. 6 (8 julio 1909); época 2, 1, núm. 7 (31 diciembre 1909), 2; «Ráfagas infantiles», bocetos representados por cuadros, época 2, 2, núm. 8 (7 enero 1910).

ALADDIN: «Sin pan no se vive», *El Trabajo* (Cádiz) (18 febrero 1900), 5.

ALARCÓN, Caridad: «Exposición miserable. Un accidente», *Al Paso*, época 2, 1, núm. 5 (16 diciembre 1909), 1-2.

— «Exposición miserable. El tuberculoso», *Ibíd.*, época 2, 1, núm. 7 (31 diciembre 1909), 2.

La Alarma (Sevilla): «Himno anarquista», 1, núm. 1 (22 noviembre 1889), 3; *Ibíd.*, 1, 2, 4; «El hijo de un obrero», 1, núm. 3 (5 diciembre 1889), 3; «El hombre y la naturaleza», *Ibíd.*; «Reseña», 2, núm. 9 (14 marzo 1890), 3; «Darwinismo social», 2, núm. 19 (1 junio 1890), 1, 2, número 20 (17 junio 1890), 1; «Conclusión», 2, núm. 21 (26 junio 1890), 2.

La Alarma (Reus): 1, núm. 7 (23 noviembre 1901).
ALBERT, Charles: «Tolstoi y la revolución», *La Revista Blanca*, núm. 163 (1 abril 1905), 605-7.
— «Medio y manera de llegar a una definición de arte», *La Revista Blanca*, núm. 151 (1 octubre 1904), 199-220, núm. 152 (15 octubre 1904), 239-43, núm. 156 (1 noviembre 1904), 280-3, núm. 157 (15 noviembre 1904), 302-4, núm. 158 (1 diciembre 1904), 329-332.
— *El amor libre*, Madrid, 1900.
ALDECOA, Carmen: «Herramientas y letras», *Del sentir y pensar*, México, 1957.
ALEMANY, Xavier: «Marina», *La Anarquía*, 4, núm. 143 (9 junio 1893), 3.
ALEXIS, Bonafoux e IBÁÑEZ, Blasco: *Emilio Zola. Su vida y su obra*, Barcelona, 1905.
Almanaque de La Revista Blanca para 1901, Madrid, 1900.
Almanaque de La Revista Blanca para 1902, Madrid, 1901.
Almanaque de La Revista Blanca para 1903, Madrid, 1902.
Almanaque de La Revista Blanca para 1904, Madrid, 1903.
Almanaque de Tierra y Libertad, Barcelona, 1911.
ALONSO MARSELAU, Nicolás: *El evangelio del obrero*, Sevilla, 1872.
— *Ibíd.*, *La Solidaridad*, 2, núm. 42 (16 junio 1889), 3-4; 2, núm. 44 (7 julio 1889), 3-4; 2, núm. 46 (16 julio 1889), 3-4; 2, núm. 53 (15 septiembre 1889), 3-4; 2, núm. 54 (22 septiembre 1889), 3-4; 2, núm. 55 (5 octubre 1889), 3-4; 2, núm. 57 (12 octubre 1889), 3-4.
ÁLVAREZ JUNCO, José: *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, 1976.
Anarquía: «Amor», 1, núm. 4 (30 junio 1906), 3; «Comitiva libre», 1, número 9 (1 octubre 1906), 3.
La Anarquía: 1, núm. 3 (30 agosto 1890), 1; «Armonías económicas» (grabado), 1, núm. 7 (28 septiembre 1890), 1; «Noche mala» (grabado), 1, núm. 20 (26 diciembre 1890), 1; «Nuestro grabado» (grabado), 2, número 43 (2 julio 1891), 1; «El polizonte», 2, núm. 44 (10 julio 1891), 4; 2, núm. 48 (7 agosto 1891), 1; «Exposición de Bellas Artes. Una huelga de obreros en Vizcaya», 2, núm. 117 (1 diciembre 1892), 3; «Al montón», 3, núm. 122 (13 enero 1893), 3; 4, núm. 134 (6 abril 1893), 4; 4, núm. 141 (25 abril 1893), 1; 4, núm. 143 (9 junio 1893), 3.
D'ANNUNZIO, Gabriel: *Episcopo y compañía*, Barcelona, 1905.
ANTELO LAMAS, J.: «Naturalismo», *El Corsario*, 3, núm. 116 (21 agosto 1892), 1.
Anticristo: «Barriendo escombros» (3 marzo 1906), 3-4 (19 mayo 1906), 2-3.
ANTÓN ONECA, J.: *La utopía penal de Dorado Montero*, Salamanca, 1951.
APARICIO ALÍNEZ, Brígida: «¡Vencerá!» (soneto), *La Voz del Cartero*, 8, núm. 140 (31 agosto 1909), 4.
APOLO, Antonio: «Una misa en el infierno», *Almanaque de La Revista Blanca para 1903*.
— «El sueño de la esclava», *Almanaque de la Revista Blanca para 1904*, 324.
— «Libertaria», *Suplemento a La Revista Blanca*, núm. 54 (25 mayo 1900), 4.
ARAGON, Louis: «Réalisme socialiste et réalisme français», *La Nouvelle Critique*, núm. 6 (1946).

ARBELOA, Víctor Manuel: «La prensa obrera en España (1869-1899)», *Revista de Trabajo*, núm. 30 (1970), 117-195.
ARCAS NAVARRO, Francisco: «La esclavitud más denigrante», *La Voz del Cantero*, 8, núm. 143 (15 octubre 1907), 3.
ARIAS, José: «Creed y os consolaréis», *Acción Libertaria* (Gijón), 1, núm. 4 (9 diciembre 1910), 3.
Ariete Anarquista: 1, núm. 2 (21 marzo 1896).
ARMAND, E.: «Tolstoi; Los anarquistas cristianos. — Los anarquistas idealistas. — No luce para todos el comunismo libertario», *La Revista Blanca*, núm. 127 (1 octubre 1903), 214-18.
ARREAT, L.: *De frente al ateísmo*, Barcelona, 1908.
ARTIGAS SANZ: *El libro romántico en España*, Madrid, 1953.
ATKINSON, Nora: *Eugenio Sue et le roman feuilleton*, París, 1929.
La Autonomía: «La historia de una prostituta», 1, núm. 6 (18 febrero 1883), 3-4; continua, 1, núm. 21 (3 junio 1883), 3-4; «El hipócrita», 1, núm. 36 (23 septiembre 1883), 3; *Ibíd.*, 4; «A la burguesía», 1, núm. 41 (4 noviembre 1883), 3; 1, núm. 44 (25 noviembre 1883), 3-4; 1, número 45 (2 diciembre 1883), 3.
AYGUALS DE IZCO, Wenceslao: *María la hija de un jornalero*, Madrid, 1845 y 1846.
AYMAMI, Joaquín: «Fuego en la fábrica», *Natura*, 1, núm. 18 (15 junio 1904), 288.
D'AYOT, Manuel Lorenzo: *Fernando VII* (representación teatral 1904).
AZORÍN. Véase Martínez Ruiz, José.
BAJATIERRA, Mauro: «¡Progreso!», *Humanidad*, 2, núm. 20 (1 octubre 1908), 1.
BAKUNIN, Miguel: *Dios y el Estado*, Madrid, 1888, trad. por Ricardo Mella y Ernesto Álvarez; Barcelona, 1890 y Valencia, 1903, trad. por Eusebio Heras.
— *El patriotismo*, Barcelona, 1904, trad. por Rosendo Diéguez, Madrid, 1904.
— *Federalismo, socialismo y antiteologismo*, Barcelona, 1905, trad. por Carlos Chies.
— *Marxism, Freedom and the State*, Londres, 1950, trad. y ed. por J. Kenafick.
BALDENSPERGER, F.: «Les Théories de Lavater dans la littérature française», *Études d'histoire littéraire*, París, 1910, 1951-1959.
BALZAC, Honoré de: *Lucha eterna*, Barcelona, 1905.
— *Spendeurs et misères des courtisans*, París, 1845.
— *Le code des gens honnêtes*, París, 1825.
La Bandera Roja: «Arte y ciencias», 1, núm. 1 (15 junio 1888), 2; *Ibíd.*, 1; «Libre pensamiento», *Ibíd.*, 2; «Víctimas del trabajo», *Ibíd.*, 4; 1, número 3 (29 junio 1888), 2, 3, 4; 1, núm. 8 (11 agosto 1888), 2-3; «Los dos grisús», 1, núm. 16 (1 diciembre 1888), 1; «Libre pensamiento», *Ibíd.*, 3; 2, núm. 18 (1 enero 1889), 1, 2; «Libre pensamiento», *Ibíd.*, 3.
Bandera Social: «Último esfuerzo», 1, núm. 1 (15 febrero 1885), 1-2; «El obrero ilustrado a la sociedad», 1, núm. 26 (9 agosto 1885), 1; «La lucha por la vida», 1, núm. 31 (17 septiembre 1885), 1; «El soldado», 1, núm. 36 (18 octubre 1885), 1; «El cura», 1, núm. 39 (12 noviembre 1885), 3; 1, núm. 40 (22 noviembre 1885), 1; 2, núm. 73 (13 agos-

to 1886), 2, 3, 4; «Sección literaria, Fases de la naturaleza», 2, núm. 79 (28 septiembre 1886), 3; «Movimiento obrero», 2, núm. 92 (23 diciembre 1886), 3, 4.

BAROJA, Pío: *La Busca, Obras Completas*, I, Madrid, 1946.

— *Mala hierba, Ibíd.*

— *Aurora Roja, Ibíd.*

— «Gorki, el poeta de los miserables», *La Revista Blanca*, núm. 82 (15 noviembre 1901), 318-20.

BARÓN, Ricardo: «Escultores y pintores», *Ibíd.*, 6, núm. 115 (1 abril 1903).

BARRERA, J.: «Familia y familia» (grabado), *Ibíd.*, 6, núm. 108 (15 diciembre 1902), 384.

BARTRINA, J. M.: «Arabesco», *El Despertar*, 10, núm. 98 (30 octubre 1894), 4.

— «Fábula», *Ibíd.*, 10, núm. 99 (10 noviembre 1894), 4.

— «Poema», *El Porvenir del Obrero*, núm. 49 (13 octubre 1903), 3.

BAUSÀ, J.: *Natura*, 1, núm. 11 (1 marzo 1904), 175; 1, núm. 12 (15 marzo 1904).

BAYER, Raymond: *Historia de la estética*, México, 1965.

BEBEL, Augusto: *Socialización de la sociedad* (Pequeños grandes libros).

BECQUE: *Les corbeaux*, París, 1882.

— *La parisienne*, París, 1885.

BENAVENTE, Jacinto: *Sacrificio*, 1902.

— *La noche del sábado*, 1903.

— «Críticas ajenas. Las corridas de toros», *El Libertario* (Gijón), 1, número 12 (26 octubre 1912), 2-3.

— *Cuento inmoral*, 1906 (?).

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos*, I, Madrid, 1973.

BERNALDO DE QUIROZ, C.: *El espartaquismo agrario*, Madrid, 1973.

BJORNSON, Bjorn: *Las sendas de Dios*, Barcelona, 1902.

— *Amor y geografía*, Barcelona, 1903. Serializada en Catalunya, trad. por Emili Vallès, del núm. 19 (15 octubre 1903), al (15 diciembre 1903).

— *Más allá de las fuerzas humanas*, Barcelona, 1903.

— *El rey*, Valencia, 1903; Barcelona, 1905.

— «El momento psicológico», *Natura* (1904), 113-15.

BLANCO AGUINAGA, Carlos: *Juventud del 98*, Madrid, 1970.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *La catedral*, Barcelona, 1905 (1.ª ed., Valencia, 1903).

— *El intruso*, Barcelona, 1905 (1.ª ed., Valencia, 1904).

— *La bodega*, Barcelona, 1905 (1.ª ed., Valencia, 1905).

— *La barraca*, Valencia, 1898.

— *Obras Completas*, I. Madrid, 1969.

— Véase P. Alexis.

BLÁZQUEZ DE PEDRO, José María: *Latidos, cantares...*, Salamanca, 1901.

— «¡Germinal!», *Germinal* (La Coruña), 2, núm. 20 (29 abril 1905), 1.

— *Pensares*, Barcelona, 1905.

— *El derecho al placer*, Barcelona, 1906 (aprox.).

— *La agonía del repatriado* (poema monólogo sin prólogo ajeno), Lisboa, 1910.

BLISS, Douglass P.: *A History of Wood Engraving*, Londres, 1928.

BLOCH, A. y PARAF-JAVAL: *La sustancia universal*, Madrid, entre 1902 y 1910.
BLOND, Georges: *La Grande armée du drapeau noir*, París, 1972.
BO I SINCLA, I.: *La Anarquía*, 4, núm. 137 (27 abril 1893), 3-4.
— «El teatro de Ibsen», *Ibíd.*, 4, núm. 142 (1 junio 1893), 3.
BOIX, F.: *La litografía y sus orígenes en España*. Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1925.
Boletín de la Escuela Moderna: «Trabajos manuales», 2, núm. 7 (3 abril 1907), 93-4; «El arte y el niño», 2.ª época, 1, núm. 1 (1 octubre 1908).
BONAFOUX: Véase Alexis, P.
BONAFULLA, Leopoldo (Juan Bautista Esteve): *La Revista Blanca*, núm. 40 (15 febrero 1900), 459-61.
— *Hacia el porvenir*, Barcelona, 1905.
— *Los dos polos sociales*, Gracia, s.d.
BORRÁS Y MATA, F.: «El Mesías moderno», *Tierra y Libertad*, 1, núm. 9 (22 septiembre 1888), 2.
BORY, Jean Louis: Eugène Sue. *Le Roi du roman populaire*, París, 1962.
BOZAL, Valeriano: *El realismo plástico en España, 1900-1936*, Barcelona, 1967.
BRACCO, Roberto: *Maternidad* (representación en España, 1904).
BRECHT, Bertold: *Schriften zur Literatur und Kunst*, II, Frankfurt, 1967.
— *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires, 1970.
BRENAN, Gerald: *The Spanish Labyrinth*, Nueva York, Londres, 1960.
BROSSA, Jaume (firma J.F.): «Revista de revistas», *Ciencia Social*, 2, núm. 5 (febrero 1895), 145.
— (firma Jaime Freman), «La sociología y la utopía», *Ibíd.*, 1, núm. 3 (diciembre 1895), 65-8.
— «La festa del blat», *Ibíd.*, 2, núm. 6 (marzo 1896).
— «La acción», *Ibíd.*, 2, núm. 7 (abril 1896), 197-200.
— *Els sepulcres blancs*, Barcelona, 1900.
BRIEUX: *Els tarats* (representación en Barcelona en 1904).
BUBER, Martin: *Paths in Utopia*, Boston, 1960.
BUENACASA, Manuel: *El movimiento obrero español, 1886-1926*, Madrid, 1967.
BUCHNER: *Ciencia y naturaleza*, Valencia (Sempere).
— *Fuerza y materia*, Valencia (Sempere).
— *Luz y vida*, Valencia (Sempere).
— *Vida psíquica de las bestias*, Barcelona, 1904.
— «La vida psíquica de las abejas», *Natura*, 2, núm. 25 (1 oct. 1904), 2.
— «Lecciones de Buchner», *Ibíd.*, 2, núm. 27 (1 noviembre 1904), 34-5.
BULFFI, Luis: *Exposición de doctrinas neomalthusianas*, Barcelona, 1906.
— *¡Huelga de vientres!*, Barcelona, 1908.
BURGUÉS, M.: «El siglo de oro», *Segundo Certamen Socialista*, 229-37.
BURKE, Kenneth: «The Nature of Art under Capitalism», *Nation* (13 diciembre 1933).
C.: «Spoliarium. Cuadro del artista Luna y Novicio», *Acracia*, 1, núm. 2 (febrero 1886), 15-16.
— «Los monumentos y la clase media en Barcelona», *Ibíd.*, 2, núm. 14 (febrero 1887), 173-4.
CAMBA, Julio: «Sobre arte, I», *Acracia*, 1, núm. 3 (marzo 1886), 21-28.

— «Sobre arte, II», *Ibíd.*, 1, núm. 4 (abril 1886), 30.
El Campesino: Núm. 27 (10 abril 1896), 3, 4.
Campos, J. C.: «El literato por fuerza», *El Despertar*, núm. 83 (1 junio 1894), 2 y 4, núm. 84 (10 junio 1894), 3.
Campos, Jorge: «Hacia un conocimiento del pensamiento y acción de José Martínez Ruiz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-7 (octubre-noviembre, 1968), 1-26.
Cancionero revolucionario: Bordeaux, 1947.
Canga Argüelles: «Los éxitos. El pan del pobre», *Blanco y Negro*, 5, núm. 193 (12 enero 1895).
Cano, Leopoldo: «El tren y el asno», *El Trabajo* (Cádiz), 1, núm. 4 (18 marzo 1900), 7.
Cano Velazco, Jacinto: «Palomas», *El Látigo*, 1, núm. 18 (14 junio 1913), 2-3.
— «Esclavos», *Ibíd.*, 1, núm. 19 (12 julio 1913), 3-4.
Cantaclaro: *La religión de la ciencia*, Sabadell. (Biblioteca El Proletariado.)
— *Violeta*, Sabadell (aprox. 1884).
— *La chusma*, Sabadell, 1884 (aprox.).
— *Los proscritos*, Sabadell, 1884 (aprox.).
— «Pensamientos de Cantaclaro», *El Proletariado*, 1, núm. 3 (19 julio 1884), 2-3.
Cardoza y Aragón, Luis: Véase Xirau, Ramón.
Carpenter, E.: *Defensa de los criminales*, Madrid, 1901.
Caubé: *Demostración de la inexistencia de Dios*, Barcelona (El Productor).
Carrillo, Antonio: «Brisas», *El Látigo*, 1, núm. 16 (17 mayo 1913), 1-2.
Casas, Lorenzo: «El tolstoismo en los Estados Unidos», *La Revista Blanca* (1904), 429-31.
Cascales y Muñoz, José: *El apostolado moderno. Estudio histórico crítico del socialismo y del anarquismo hasta terminar el siglo XIX*, Madrid, 1912.
Cases, Pablo: *La huelga* (representación teatral, 1901).
Castellanos, Jordi: «Aspectes de les relacions entre intellectuals i anarquistes a Catalunya al segle XIX (a propòsit de Pere Coromines)», *Els Marges*, núm. 6 (1976), 7-28.
Castilla Moreno, Rafael de: «Soneto», *Humanidad Libre*, 1, núm. 3 (8 marzo 1902), 3.
Cea, Clemente: «El progreso», *La Solidaridad*, 1, núm. 11 (26 agosto 1883), 3.
Cenit, Mario: (Poema), *El Látigo*, 1, núm. 17 (31 mayo 1913), 1.
Primer Certamen Socialista, Reus, 1885.
Segundo Certamen Socialista. ¡Honor a los Mártires de Chicago!: Grupo «Once de Noviembre», Barcelona, 1890.
Ciencia Social: «Galería libertaria. Biografía de Enrique Ibsen» (3 septiembre 1895), 4-7.
Claramunt, Teresa: *El mundo que muere y el mundo que nace* (representación, 1896).
— *La mujer*. Consideraciones generales sobre su estado ante las prerrogativas del hombre, Mahón, 1905.
Cleaver, James: *A History of Graphic Art*, Londres, 1963.

COHN, Norman: *The Search for the Millennium*, Nueva York, 1957.
COMAS COSTA, J.: «Los superfluos del arte», *Natura*, 2, núm. 29 (1 diciembre 1904), 75-8.
CONLOMÉ, C.: «La colmena», *La Huelga General*, 2, núm. 14 (5 marzo 1903), 6-7.
La Conquista del Pan: 1, núm. 4 (1 septiembre 1893), 1; «Veraneando», 1, núm. 5 (15 septiembre 1893).
CONSTANTI, Ramón: «El hijo del proletario militante», *Primer Certamen Socialista*, 461-8.
La Controversia: 1, núm. 5 (17 octubre 1893), 4.
CORDÓN AVELLÁN, S.: «Montjuich» (poema en prosa), *Al Paso*, 1, núm. 5, 2.ª época (16 diciembre 1901), 1.
COROMINAS, Pedro: «Crónica artística», *La Revista Blanca*, núm. 41 (1 marzo 1900), 480-83.
— «Crónica artística», *Ibíd.* (15 agosto 1900), 101-105.
— «Medio y manera de llegar a una definición del arte», *Ibíd.*, núm. 151 (1 octubre 1904), 190.
El Corsario: 3, núm. 97 (10 abril 1892), 1; «El calvario», 3, núm. 98 (17 abril 1892), 2-3; 3, núm. 102 (15 mayo 1892), 3; «La taberna», 3, número 115 (14 agosto 1892), 1; 3, núm. 116 (21 agosto 1892), 4 (11 noviembre 1892), 1 (grabado); «¡Pobre niña!», 4, núm. 151 (7 marzo 1893), 1; 4, núm. 147 (9 abril 1893), 4; «El asesinato industrial», segunda época, 5, núm. 181 (27 septiembre 1894), 1; «Amores prohibidos», 2.ª época, 5, núm. 181 (28 septiembre 1894), 1, 2.ª época, 5, núm. 182 (4 octubre 1894), 1; «Murmullos barceloneses», 2.ª época, 5, núm. 184 (18 octubre 1894); «Miscelánea», *Ibíd.*, 4; «Jerez», 6, número 211 (6 febrero 1895), 1; 6, núm. 97 (17 enero 1895), 2; 5, número 202 (21 febrero 1895), 1; «Noticias varias», *Ibíd.*, 4; 6, núm. 203 (28 febrero 1895), 1; «Cuánta bestia», *Ibíd.*, 4; 6 (11 noviembre 1895), 1; 3.ª época, 7, núm. 214 (23 enero 1896), 1; 7, núm. 216 (6 febrero 1896), 1, 2; «El obrero y el fraile», núm. 102 (15 mayo 1902), 2-3.
CORTIELLA, Felip: *El teatro y su fin*, Barcelona, 1895.
— *El goig de viure*, Barcelona, 1897.
— *Els artistes de la vida*, Barcelona, 1897.
— *La brava juventud*, Barcelona, 1899.
— *El cantor del ideal*, Barcelona, 1901.
— *El plor de l'aubo*, Barcelona, 1901.
— *Dolora*, Barcelona, 1903.
— *El teatro y el arte dramático en nuestro tiempo*, Barcelona, 1904.
— *El morenet*, Barcelona, 1905.
— *Anarquines*, Barcelona, 1908.
— *Irradiacions. De la simplicitat de cor i elevació moral i intellectual com a condició essencial per a la mes alta creació i fruïment de la Bellesa*, Barcelona, 1910.
— *La vida gloriosa*, Barcelona, 1933.
— *La vida que jo he viscut* (manuscrito inédito).
El Cosmopolita: 1, núm. 2 (17 agosto 1901), 1; «Apunte libertario», *Ibíd.*, 3.
COUTINHO, Carlo Nelson: *Literatura e humanismo*, Río de Janeiro, 1967.
CRAHUET, Pompeu: *La muerta*. Estreno en Barcelona, 1904.
CREUZAT, E. de: *L'Oeuvre gravée et lithographiée de Steinlen*, París, 1969.

El crimen de la calle de Montcada, Barcelona, 1886.
El crimen de la calle de Fuencarral, Madrid, 1888.
CRUZ, Antonio: «Cuestión palpitante», *La Revista Blanca*, 4, núm. 71 (11 junio 1901).
— «Cuestión palpitante», *Ibíd.*, 4, núm. 73 (15 julio 1901), 57-9.
— «Humanitas, Plutón y Ponos», *La Ilustración Obrera*, 2, núm. 47 (7 enero 1905), 7-8.
CUADRAT, Xavier: *Socialismo y anarquismo en Cataluña (1899-1911); Los orígenes de la C.N.T.*, Madrid, 1976.
CUNILLERA, Ángel: «El arte dramático en el Teatro Español. El pastor de E. Marquina», *La Revista Blanca*, 3, núm. 90 (19 marzo 1902), 564.
— «Arte y libertad», *Ibíd.*, 3, núm. 93 (1 mayo 1902), 656-7.
— «¿Qué es el arte?, *Ibíd.*, 6, núm. 102 (15 septiembre 1902), 162-3.
— *Ibíd.*, 6, núm. 106 (15 noviembre 1902), 309-16.
— *Ibíd.*, 6 (1 febrero 1903), 62-7.
— «El arte dramático en España. En el Teatro Español: La noche del sábado, novela escénica en cinco actos por Jacinto Benavente», *Ibíd.*, 6, núm. 115 (1 abril 1903), 602-5.
— «Crónica teatral», *Ibíd.*, núm. 131 (1 diciembre 1903), 351-2.
— *Ibíd.*, 7, núm. 159 (1 febrero 1905), 52-60.
CHAMPFLEURY: *Histoire de la caricature*, París, s.d.
CHARLÉTY, S.: *Histoire du Saint-simonisme*, París, 1965.
CHAUCHE, R.: *Inmoralidad del matrimonio*, Barcelona (Biblioteca Salud y Fuerza).
— *La mujer esclava*, Barcelona, 1903.
El Chornaler: «El código penal de El Chornaler», 1, núm. 1 (22 diciembre 1883), 3; «Arte y Ciencia», 2, núm. 15 (29 marzo 1884), 3; «A un condenado a garrote», *Ibíd.*
D.I.F.: «¿Me conocéis?», *El Látigo*, 1, núm. 2 (21 septiembre 1912), 3.
LA DAMA GRIS: *La Revista Blanca*, 7, núm. 157 (1 enero 1900), 150.
DARROW, F. S.: *Crimen y criminales*, Barcelona, 1905.
DARWIN, Ch.: *Las facultades mentales en los hombres y en los animales* (Pequeños grandes libros).
— *El origen del hombre*, Valencia (Sempere).
— *Mi viaje alrededor del mundo*, Valencia (Sempere).
— *El origen de las especies*, Valencia (Sempere).
— *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, Valencia (Sempere).
— *The Origin of Species by Natural Selection*, Londres, 1859.
DAZA, Vicente: *Sociología del obrero*, Cádiz, 1883.
Declaraciones de Santos Caserío, Madrid, 1905.
DESCAVES, Lucien: «La fábrica», *La Anarquía*, 3, núm. 119 (23 diciembre 1892), 3 y en *La Protesta* (Valladolid), 2, núm. 25 (19 enero 1900), 1.
DESCAVES, Lucien y DONNAY, Maurice: *La Luz*. Serializado en *La Revista Blanca*, empezando 4, núm. 78 (15 septiembre 1901). (Estreno en París, 1898.)
Los Desheredados: «El oro», 3, núm. 115 (9 agosto 1884), 4; «El rico», *Ibíd.*, 2; «A los toros», 3, núm. 116 (16 agosto 1884), 4; «Saludo a la ciencia», 3, núm. 117 (23 agosto 1884), 3; «La religión», 3, núm. 120 (13 septiembre 1884), 3-4; 3, núm. 127 (1 noviembre 1884), 4; 4, nú-

mero 177 (23 octubre 1885), 3; «Los curas», 4, núm. 186 (25 diciembre 1885), 4; 5, núm. 207 (14 mayo 1886), 3; 5, núm. 211 (11 junio 1886), 3; 5, núm. 222 (27 agosto 1886), 3.

El Despertar: «En pleno carnaval», 2, núm. 95 (31 octubre 1892), 1; «A mi amiga Celestina», 3, núm. 53 (1 marzo 1893), 3; «Los aparecidos, de E. Ibsen», 4, núm. 83 (1 junio 1894), 2; «La caridad», 4, núm. 84 (10 junio 1894), 3; «Industria periodística», 4, núm. 96 (10 octubre 1894), 4; «La Federación Internacional Socialista-Anarquista Revolucionaria», 5, núm. 115 (30 abril 1895), 2.

DEVALDÈS, M.: *Malthusianismo y neomalthusianismo*, Barcelona, 1908 (aprox.).

DÍAZ, Carlos: *El anarquismo como fenómeno político moral*, México, 1975.

— «Federalismo, socialismo y antiteologismo. El debate entre anarquistas y cristianos», *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, núms. 55-57 (enero-junio 1977).

DÍAZ DEL MORAL, Juan: *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*, Madrid, 1967.

DÍAZ-PLAJA, G.: «Strindberg en España», *Estudios escénicos*, núm. 9 (1963), 103-112.

DICENTA, Joaquín: «Despertar del campo», *El Porvenir del Obrero*, número 64 (13 julio 1901), 1.

— *Juan José* (estreno en Madrid, 1895).

— *El león de bronce* (1900).

— *El crimen de ayer* (1908).

— *Aurora* (1904).

DIDE: *El fin de las religiones*, Valencia (Sempere).

DIDEROT: «La monja», *Suplemento a La Revista Blanca*, núm. 24 (septiembre 1901), 4.

DÍEZ, Eugenio: «Meditación», *El Látigo*, 1, núm. 17 (31 mayo 1913), 3.

DUCKA REQUE, A.: *Trois auteurs dramatiques scandinaves: Ibsen, Bjornson. Strindberg*, París, 1930.

Dinamita cerebral (los cuentos anarquistas más famosos): Pról. J. Mir y Mir, Mahón, s.d.

DOMENACH, Jean Marie: *La propagande politique*, Paris, 1973.

DOMINGO, P.: «Los desheredados», *Los Desheredados*, 5, núm. 218 (30 julio 1886), 4.

DOMMANGET: *Les Grands socialistes et l'éducation*, Paris, 1970.

DORADO MONTERO, Pedro: *La antropología criminal en Italia*, Madrid, 1889.

— *El positivismo en la ciencia jurídica y social italiana*, Madrid, 1891.

DOVRING, Karin: *Roads of Propaganda*, Nueva York, 1959.

DRASER: *Conflictos entre las religiones y las ciencias*, Barcelona, s.d.

DUCRAT, Oswald: *Dire et ne pas dire*, París, 1972.

E. P.: «Realidad de un ensueño», *El Corsario*, 5, núm. 184 (18 octubre 1894), 1.

E.R.A. 80: *Els anarquistes educadors del poble. La Revista Blanca*, 1898-1905, prólogo de Federica Montseny, Barcelona, 1977.

E. S.: La letra Q. 1467 (grabado).

E. V.: «Inmoralidad del arte, I», *Ciencia Social*, 1, núm. 2 (noviembre, 1895), 53-9.

— «Inmoralidad del arte, II», *Ibíd.*, 2, núm. 4 (enero 1896), 114-18.

El Eco del Rebelde: (7 agosto 1895), 1.
Eco, Humberto: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, 1968.
— *Socialismo y consolación. Reflexiones en torno a Los misterios de París de Eugène Sue*, Barcelona, 1970.
Echegaray, José de: *En el seno de la muerte* (estreno en Madrid, 1874).
Egbert, Donald Drew: *Social Radicalism and the Arts, Western Europe*, Nueva York, 1970.
— *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Barcelona, 1973.
Emanuel, J. Antonio: *¡Obrero, anarquízate!*, Barcelona, s.d.
En pro de la huelga general: Barcelona, 1903.
Engels, F.: *Socialismo utópico y socialismo científico* (Pequeños grandes libros).
Enguerrand, G.: *Las razas humanas*, Barcelona (Publicaciones Escuela Moderna).
— *Nociones sobre las primeras edades de la historia*, Barcelona (Publicaciones Escuela Moderna).
Erasmus, Charles J.: *In Search of the Common Good*, Londres, 1977.
Esclavitud moderna: Madrid (Publicaciones de La Voz del Cantero).
España, Martín: «Arte moderno. El último libro de Tolstoi», *Luz* (12 diciembre 1898), 2.
Espartaco: «La prensa grande y la prensa chica», 1, núm. 1 (11 noviembre 1904), 3; «La prensa anarquista», *Ibíd.*, 3; «Un robo», 1, núm. 3 (25 noviembre 1904), 1; «La idea», *Ibíd.*, 1.
Estévanez, Nicolás: *Resumen de la Historia de España*, Barcelona, 1904.
Etiévant: *Declaración y legitimación de los actos de rebeldía*, Barcelona, 1905.
F.A.B.: «El teatro sociológico», *La Voz del Cantero*, 7, núm. 103 (marzo 1906), 4.
Fabre, Emile: *La vida pública* (representación en España, 1908).
Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, 1969.
Fabreguer: *La expulsión de los jesuitas*, Barcelona, 1905.
Fabbri, L.: *La delincuencia en la anarquía*, Barcelona, 1885.
Famades, José: *Catecismo de la doctrina humana*, Barcelona, 1909.
Farnesio, N.: «Los murmullos de la noche», *Anarquía*, 1, núm. 9 (1 octubre 1906), 3.
Faye, Jean Pierre: *Théorie du récit*, París, 1972.
— *Los lenguajes totalitarios*, Madrid, 1974.
La Federación Igualadina: «El mal acuñado», 1, núm. 13 (4 mayo 1883), 2-3; 1, núm. 7 (3 agosto 1883), 1; «Bandera negra», 1, núm. 38 (26 octubre 1883), 1; 2, núm. 60 (8 marzo 1884), 3; 2, núm. 65 (2 mayo 1884), 4; «Credo socialista revolucionario», 2, núm. 87 (3 octubre 1884), 3; «La mujer caída», *Ibíd.*, 1; «Tiranos y traidores», 2, núm. 69 (11 noviembre 1884), 2.
Feliu y Codina: *La Dolores* (1892).
Feliman, Michael: *The Unbounded Frame*, Westport, Conn. y Londres, 1973.
Ferrer y Guardia, Francisco: *La Escuela Moderna*, Madrid, 1976 (primera edición, Barcelona, 1910).
Ferreras, J. I.: *La novela por entregas 1840-1900*, Madrid, 1972.

Fess, Gilbert Malcolm: *The Correspondence of Physical and Material Factors with Character in Balzac*, Philadelphia, 1924.
Fiedler, Leslie A.: *Love and Death in the American Novel*, Nueva York, 1969.
Filófono: «El fanatismo y la ciencia», *El Porvenir del Obrero*, núm. 74 (28 septiembre 1901), 3.
Finkelstein, Sidney: *Art and Society*, Nueva York, 1947.
— «The Artistic Expression of Alienation», en *Marxism and Alienation*, Nueva York, 1965.
Fischer, Ernst: «Arte y capitalismo», en *La necesidad del arte*, La Habana, 1964.
— *Arte y coexistencia*, Barcelona, 1968.
Fisiología Ibérica, Sabadell, 1884.
Flammarion, C.: *Un viaje por los cielos*, Barcelona, 1905.
Flaubert, G.: *Por los campos y playas*, Barcelona, 1905.
Fola Igurbide, José: *Revelaciones científicas que comprenden a todos los conocimientos humanos*, Valencia (Sempere).
— *El sol de la humanidad* (aprox. 1905).
— *Giordano Bruno*, 1905 (aprox.).
— *La muerte del tirano*, 1905 (aprox.).
— *El Cristo moderno*, 1905 (aprox.).
— *Lucha* (representación 1905).
— *El actor*, Madrid, s.d.
Folliet, Joseph: *Bourrage et débourrage des crânes*, Lyon, 1963.
Fontanier: *Les Figures du discours*, París, 1965.
Fort, T. T.: «Salon 4 Gats», *Natura*, 1, núm. 11 (1 marzo 1904), 176.
Fox, E. Inman: «Una bibliografía anotada del periodismo de José Martínez Ruiz 1894-1904», *Revista de Literatura*, núm. 28 (1965), 231-44.
— «José Martínez Ruiz. (Sobre el anarquismo del futuro Azorín)», *Revista de Occidente*, núm. 36 (1966), 157-174.
France, Anatole: *La cortesana de Alejandría*, Barcelona, 1905.
Francastel, Pierre: *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, 1951.
Francos Rodríguez: Véase González Llana.
G. H.: «La mina», *El Látigo*, 1, núm. 16 (17 marzo 1913), 2.
G. O.: «A los humildes», *Espartaco*, 1, núm. 2 (18 noviembre 1904), 4.
Gall: *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier avec des observations sur la possibilité de reconnoître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, Nizn, 1819.
Gallego, Antonio: *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979.
Gante, Emilio: *¡Dinamita!*, Madrid, 1893.
— *Materialismo. El último romance*, Madrid, 1904.
— «La gran revolución» (Fantasía), *Germinal* (Tarrasa), 2.ª época, 1, número 2 (26 octubre 1912), 2-3.
García del Moral, J.: *El desafío ante la higiene*, Barcelona, 1905 (aprox.).
Gautier, Teófilo: *Un viaje por España*, Barcelona, 1905.
Geffroy, Gustave: «La vida artística», *Natura*, 2, núm. 38 (15 abril 1905), 221-4.
Geisberg, Max.: *Die Kupferstiche des Meisters E.S.*, Berlin, 1924.

GENER, Pompeu: *Els senyors de paper* (estreno en Barcelona, 1892).
Germinal (Cádiz), 1, núm. 1 (21 marzo 1903), 1.
Germinal (La Coruña), «En busca de la felicidad», 2, núm. 12 (7 enero 1905), 1; 2, núm. 21 (10 junio 1905), 4; «Buena semilla» (cuento subversivo), 2, núm. 24 (22 julio 1905), 2; 2, núm. 28 (26 agosto 1905), 3.
GEORGE, Henry: *Progreso y miseria*, Barcelona, 1893; Valencia, 1905.
— *El crimen de la miseria*, Madrid, 1911.
GHIRALDO, Alberto: *Los nuevos caminos*, Madrid, 1918.
GODWIN, William: *An Inquiery Concerning Political Justice and its Influence on General Virtues and Happiness*, Londres, 1793.
GOHIER, Urban: «A las mujeres», *Suplemento a la Revista Blanca*, núm. 54 (25 mayo 1900), 4.
GOLSHALK, W.: *Art and the Social Order*, Nueva York, 1962.
GOMBRICH, E. H. y ERNST KRIS: *Caricature*, Londres, 1940.
GOMIS MESTRE (firma C. G. M.): *A las madres*, Sabadell, 1888.
GONCOURT, E. de: *La ramera Elisa*, Barcelona, 1905 (aprox.).
GONZÁLEZ LLANA Y FRANCOS RODRÍGUEZ: *El pan del pobre* (estreno en Madrid, 1895). Folletón de *El Corsario*, empezando, núm. 197 (17 enero 1895).
GONZÁLEZ SERRANO, Urbano: «Trabajo», *La Revista Blanca* (1 enero 1902), 421-25.
GONZÁLEZ SOLÁ: «A los burgueses», cuadros tomados del natural, *La Huelga General*, 1, núm. 4 (15 diciembre 1901), 4-5.
GORI, Pedro: *La anarquía ante los tribunales*, Barcelona, 1907.
— *El primero de mayo*, La Coruña, 1897; Barcelona, 1910 (representación, 1896).
GORKI, Máximo: *Los vagabundos*, Madrid, 1902.
— «Escenas de familia», serializada en *La Revista Blanca*, empezando, núm. 139 (1 abril 1904), 595-602.
— (Fragmento sin título), *La Voz del Cantero*, 7, núm. 126 (1 febrero 1907), 1.
GRANER, J.: «Viejo obrero» (grabado). *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 4 (12 marzo 1904), portada.
— «Última hora» (grabado), *Ibíd.*, 1, núm. 3 (5 marzo 1904), portada.
— «Tertulia de obreros» (grabado), *Ibíd.*, 1, núm. 8 (9 abril 1904), portada.
GRAVE, J.: *La sociedad futura*, Madrid, 1895; Barcelona (Pequeños grandes libros); Valencia, 1902, trad. por Constantino Piquer.
— *Las aventuras de Nono*, Barcelona, 1902.
— *Educación burguesa y educación libertaria*, Barcelona, 1904, trad. por J. Ruipérez; Barcelona, s.d.
— *Responsabilidades*. Serializada en *La Revista Blanca* a partir de 7, número 152 (15 octubre 1904).
GREGUERSEN, H.: *Ibsen and Spain. A Study in Comparative Drama*, Cambridge, Mass., 1936.
GREIMAS, A. J.: *Du sens*, París, 1970.
El Grito del Pueblo: 1, núm. 1 (10 julio 1886), 5.
GUANYABENS, E.: «Capitis poena», *Primer Certamen Socialista*, Reus, 1885, 579.
GUBERN, Román: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, 1974.

GUERRA, Armando: «Manifestaciones artísticas y literarias», *La Revista Blanca*, 4, núm. 62 (15 enero 1901), 436-40.
— «Manifestaciones artísticas y literarias de todo el mundo», *Ibíd.*, 4, núm. 64 (15 febrero 1901), 490-4.
— «Manifestaciones artísticas y literarias», *Ibíd.*, 4, núm. 68 (15 abril 1901), 625-9.
— «El Trabajo, última novela de Zola», *Ibíd.*, 4, núm. 72 (15 junio 1901), 748.
— «Manifestaciones artísticas y literarias. La vida de las abejas por Mauricio Maeterlinck», *Ibíd.*, 750.
— «Fantasías de un escritor», *Ibíd.*, 4, núm. 84 (15 diciembre 1901), 363-68.
GUESDE, J.: *La ley de los salarios*, Barcelona (Pequeños grandes libros).
GUIMERÀ, A.: *La festa del blat* (estreno en Barcelona, 1896).
GUITART, M.: *Notas biográfiques de Felip Cortiella* (manuscrito inédito).
GUSTAVO, Soledad (Teresa Mañé): «Gloria a la locura», *La Tramontana*, 12, núm. 584 (7 octubre 1892).
— «La mujer en la lucha económica», *Tierra y Libertad*, 3, núm. 141 (25 enero 1902), 1.
GUYAU, J. B.: *El arte desde el punto de vista sociológico*, Madrid, 1902, traducido por R. Rubio.
— *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción*, Madrid, 1903, trad. por R. Rodríguez.
— *La irreligión del porvenir*, Madrid, 1904, trad. por A. M. Carvajal.
— «Influjo de la Biblia y el Oriente sobre el sentimiento de la naturaleza», *La Revista Blanca*, 4, núm. 122 (1 agosto 1903), 85-7.
— «La literatura y los decadentes», *Natura*, 1, núm. 37 (1 abril 1905), 202-6.
— «Esbozo de una moral sin obligación ni sanción», *Buena Semilla*, 18 (1906).
— *L'Art au point de vue sociologique*, París, 1930.
HAAS: *Pratique de la publicité*, París, 1971.
HAECKEL, Ernesto: *Historia de la creación de los seres según las leyes naturales* (Pequeños grandes libros).
— *Maravillas de la vida* (Pequeños grandes libros).
— *Le Monisme*, París, 1897.
HAMON, A.: *De la definición del crimen*, Madrid, 1894, trad. por Joaquín C. Zuloaga.
— *Psicología del socialista anarquista*, Valencia, 1895, trad. por J. Prat.
— *De la patria*, Madrid, 1896, trad. y pról. por J. Martínez Ruiza.
— *Determinismo y responsabilidad*, Valencia, 1904.
— *Psicología del militar profesional*, Valencia, 1904, trad. por J. Prat.
— *La revolución a través de los siglos* (Pequeños grandes libros).
HARO, Louis: *Social Roots of the Arts*, Nueva York, 1949.
HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, 1964.
HAUPTMANN: *Los tejedores*, 1892 (representación en España 1896). Serializada en *Ciencia Social*, empezando 2, núm. 6 (marzo 1896), 1.
— *L'Ordinari Henschel*, Barcelona, 1900, trad. por A. Pi y Suñer.
— *La campana sumergida*, Barcelona, 1900.

— *L'Assumpció d'Hanele Mattern*, Barcelona, 1906, trad. por Carlos Capdevila.
— *El apóstol*, Berlín, 1897.
HELENIO: «Albores. En casa de Fillol», *Juventud*, 1, núm. 13 (27 marzo 1903), 4.
— «Carnavalina», *Ibid.*, 1, núm. 9 (1 marzo 1903), 4.
HEPP, Alejandro: «Caso de conciencia», *Natura*, 1, núm. 13 (1 abril 1904), 206-8.
HERBERT, Eugenia W.: *The Artist and Social Reform: France and Belgium (1885-1898)*, New Haven, 1961.
HERBERT, Eugenia, W. y ROBERT L. HERBERT: «Artists and Anarchism: Unpublished Letters o of Pissarro, Signac and Others», *Burlington Magazine*, núm. 102 (noviembre y diciembre 1960).
HERNÁNDEZ VILLAESCUSA, Modesto: *Pedro Juan y Juan Antonio* (novela social), Barcelona, 1904.
HERRERO VAQUERO, F.: «Matutina», *La Revista Blanca*, 4, núm. 74 (15 julio 1901), 3.
HERTZLER, Joyce: *The History of Utopian Tought*, Londres, 1923.
HERVÉ, G.: *La humanidad futura* (Pequeños grandes libros).
HERVIEU, Paul: *Les tenailles* (estreno en París, 1895).
HERZOG, J. B.: «Le Crime dans le roman français», *Revue de Criminologie* (1952), 145-51.
HIRE, Jean de la: *El infierno del soldado*, La Coruña, s.d.
HOBSBAWN, E. J.: *Primitive Rebels*, Nueva York, 1959.
HOFMANN, Werner: *Caricature from Leonardo to Picasso*, Nueva York, 1957.
HOLESTEIN, F. W. H.: *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700*, Amsterdam, 1954, 5 vols.
Homenatge dels catalans a Enrich Ibsen, Barcelona, 1906.
HOPE: «Excursiones literarias, I», *Acracia*, 1, núm. 8 (agosto 1886), 78-82, y *El Despertar*, 4, núm. 98 (30 octubre 1894).
— «Excursiones literarias, II», *Acracia*, 1, núm. 10 (octubre 1886), 110-113, y *El Despertar*, 4, núm. 99 (10 noviembre 1894), 4.
— «Excursiones literarias, III», *Acracia*, 1, núm. 11 (noviembre 1886), 123-8.
HUBER: *Hormigas indígenas*, Barcelona (Biblioteca El Productor).
La Huelga General: «El triunfo de la domesticidad», 1, núm. 4 (15 diciembre 1901), 5-6; «A los dibujantes», 1, núm. 5 (25 diciembre 1901), 5; 2, núm. 10 (15 febrero 1902), 4; «El castillo», *Ibid.*, 1; «La roja», 2, núm. 11 (25 enero 1903), 3; 2, núm. 13 (20 febrero 1903), 6; 2, núm. 18 (5 mayo 1903), 5-6.
HUGO, Victor: *Les misérables*, París, 1862.
— *Nôtre Dame de Paris*, París, 1831.
— *El sueño del Papa*, Barcelona, 1905.
— «La imprenta», *Los Desheredados*, 3, núm. 127 (1 noviembre 1884).
IBSEN, E.: *Hedda Gabler* (estreno en España, 1903).
— *Espectres* (estreno en Barcelona, 1896).
— *Rosmersholm* (estreno en Barcelona, 1904).
— *Quan ens despertarem d'entre'ls morts* (estreno, 1902).
— *Els pilars de la societat* (estreno en Barcelona, 1906).

— *Casa de muñecas (Nora)* (estreno por Cortiella en 1894).
— *Un enemigo del pueblo* (estreno en Barcelona, 1893).
— «De cerebro a cerebro» (cartas de Ibsen a Brandès), *La Revista Blanca*, núm. 157 (15 noviembre 1904), 290-6.
La Idea Libre: «El pan del pobre», núm. 3 (22 diciembre 1894), 2-3 y número 54 (11 mayo 1895), 2-3; «¡Abajo la tiranía!» (grabado), 2, número 63 (13 julio 1895), 1; 2, núm. 66 (3 agosto 1895), 1; 2, núm. 69 (24 agosto 1895); «Magda», 2, núm. 82 (23 noviembre 1895), 2-3; «Más allá de las fuerzas humanas», núm. 96 (29 febrero 1896) y número 98 (14 marzo 1896); «El anarquismo en el teatro», núm. 107 (15 mayo 1896), 2; «Teatro revolucionario», núm. 108 (22 mayo 1896).
IGLESIAS, Ignasi: *Els vells*, 1903.
— *La resclosa*, 1903.
— *Fructidor*, 1897.
— *L'Alosa*, 1899.
— *El cor del poble*, 1902.
— *La mare eterna*, 1901.
— *Els primers freds*, 1901.
— *Obres Completes*, Barcelona, 1932.
La Ilustración Obrera: «El pan nuestro», 1, núm. 13 (12 marzo 1904), 53; «Obreros artistas», 1, núm. 14 (4 mayo 1904), portada; «Costumbres marineras», 1, núm. 18 (14 mayo 1904), portada; 1, núm. 25 (6 agosto 1904), portada; «La huelga general de Zaragoza», 1, núm. 27 (20 agosto 1904), portada; «La huelga de Marsella», 1, núm. 30 (10 septiembre 1904), portada; «Emigrants», 1, núm. 40 (18 noviembre 1904), portada; «Grupo de obreros trabajando», 1, núm. 41 (26 noviembre 1904), portada; «De viaje», 1, núm. 44 (17 diciembre 1904), 694-5; «La crisis del algodón», 1, núm. 46 (31 diciembre 1904), portada; «La lucha con el hierro», 2, núm. 51 (4 febrero 1905), portada; «El guardagujas», 2, núm. 62 (22 abril 1905), portada.
INECHOFER, Melchor: *La monarquía jesuítica*, Barcelona, 1905.
INGENIEROS, J.: «Arte social», *La Revista Blanca*, núm. 45 (1 mayo 1900), 609-11.
IVONS, W. M.: *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, 1975.
J. C.: «El triunfo» (un sueño fantasmagórico), *El Corsario*, 4, núm. 147 (9 abril 1893), 1.
J. C. M.: «Venganza», *El Látigo*, 1, núm. 7 (30 noviembre 1912), 3.
J. L. M.: «Los cadalsos», *Los Desheredados*, 3, núm. 110 (5 julio 1884), 3.
— «El canto de los huelguistas», *Ibíd.*, 5, núm. 191 (29 enero 1886), 3.
— «El paro general», *El Látigo*, 1, núm. 19 (14 junio 1913), 1.
J. M. A.: «La huelga», *La Protesta* (Valladolid), 1, núm. 4 (26 agosto 1899), 1.
J. P.: «El invierno», *El Corsario*, 5, núm. 189 (noviembre 1894), 3.
JACQUINET, Clementina: *Compendio de Historia Universal*, Barcelona, 1902.
— «Desquite proletario», *Natura*, 1, núm. 3 (1904), 47-8.
— «Rosmersholm», *Ibíd.*, 2, núm. 34 (15 febrero 1905), 154-5.
JAURÉS Y LAFARGUE: *El concepto de la historia*, Barcelona (Pequeños grandes libros).
JORDÁ, J. M.: *La Revista Blanca* (15 diciembre 1899), 424-7.

JORDIE: «El veraneo» (grabado), *Ibid.*, 1, núm. 102 (15 septiembre 1902), 190.
JOVENS, Claudio: «El egoísmo saludable», *El Porvenir del Obrero*, núm. 207 (30 junio 1905), 3.
— «Darwinismo social», *Natura*, 1, núm. 6 (15 diciembre 1905), 85-6.
— «La vieja», *Acción Libertaria*, 2, núm. 21 (5 mayo 1911), 2.
La Justicia, 1, núm. 1 (8 julio 1911), 1.
La Justicia Humana: «La revolución y el darwinismo», 1, núm. 5 (12 julio 1886), 3.
Juventud: «Crítica, público y artistas», 1, núm. 1 (4 enero 1903), 3; «Pintura. Círculo de Bellas Artes», *Ibid.*, 4; «Ruskin», 1, núm. 4 (25 enero 1903), 1.
KAPLAN, Temma: *Anarchists of Andalusia 1868-1903*, Princeton, 1976.
KLINGENDER, Francis Donald: *Art and Industrial Revolution*, Londres, 1969.
KRIS, E.: Véase Gombrich, E. H.
KROPOTKIN, P.: *Las prisiones*, Sabadell, de 1891 a 1897 (aprox.), trad. por J. Martínez Ruiz.
— *El salariado*, Barcelona, 1599.
— *El problema social*, Madrid, 1900.
— *Bases científicas de la anarquía*. Serializada en *La Revista Blanca* desde el núm. 100 (abril 1900). Publicada como folleto, Madrid, 1899.
— *La conquista del pan*, Madrid, 1900.
— *Palabras de un rebelde*, Valencia, 1901, trad. por López Rodrigo.
— *Campos, fábricas y talleres*, Madrid, 1902, trad. por R. Rubí; Valencia, s.d., trad. por López White.
— *La moral anarquista*, Madrid, 1903.
— *La mujer*, Gracia, 1904.
— *Los tiempos nuevos*, Barcelona, 1904.
— *El apoyo mutuo*, Madrid, 1905, trad. por Fermín Salvochea.
— *Un siglo de espera*, Barcelona, 1905.
— *El Estado*, Barcelona, 1911 (Pequeños grandes libros), trad. por J. Prat.
L.: «Amor y odio», *Germinal* (La Coruña), 2, núm. 24 (22 julio 1905), 3.
La anarquía es inevitable: (Biblioteca la Voz del Cantero.)
LA IGLESIA, Gustavo: *Tolstoísmo y anarquismo*, Barcelona, 1905.
— *Caracteres del anarquismo en la actualidad*, Madrid, 1907.
La Labor Corchera: 1, núm. 5 (20 marzo 1892).
LABRIOLA: *Las diosas de la vida*, Barcelona, 1909, trad. por Soledad Gustavo.
— *Reforma y revolución social*, Madrid, 1909 (?).
LADRIÈRE, Jean: *L'Articulation du sens*, París, 1970.
LAFARGUE, P.: *Por qué cree en Dios la burguesía* (Pequeños grandes libros).
— *El derecho a la pereza* (Los pequeños grandes libros).
— Véase Jaurés.
LAGUERRE, O. de: «La moral del porvenir», *El Porvenir del Obrero*, número 206 (23 junio 1905), 2.
LAMBERET, Renée: *Mouvements ouvriers et socialistes (chronologie et bibliographie). L'Espagne*, París, 1953.
LAMENNAIS, Félicité Robert de: *Palabras de un creyente*, Barcelona (El Productor).

LANFREY: *Historia política de los Papas*, Valencia (Sempere).
LANKESTER, Ray: *The Kingdom of Man*, Londres, 1907.
LARRUBIERA, A.: ¿Qué dirán?», *La Anarquía*, 3, núm. 105 (15 septiembre 1892), 3.
LASCHI, R.: Véase Lombroso C.
El Látigo: «Pobre mujer», 1, núm. 16 (17 mayo 1913), 2; «El paro general», 1, núm. 17 (31 mayo 1913), 1.
LAVATER: *L'Essai sur la Physiognomie destiné à faire connaitre l'homme et à le faire aimer*, La Haya, 1873-6.
LAUR, Francis: *El misterio do Courrières*, Barcelona, 1900.
LEBLANC, P.: «Un crimen», *El Porvenir del Obrero*, núm. 207 (30 junio 1905), 2.
LEPASLIER, S.: *La reconquista* (representación, 1893).
LETOURNEAU, Carlos: «El porvenir de la literatura», *Natura*, 1, núm. 19 (1904), 298-301.
— «La sociedad en las hormigas y las abejas», *Ibid.*, 1, núm. 23 (1 septiembre 1904).
— *La evolución política de las diversas razas humanas*, Barcelona, 1904.
LEVITINE, G.: «The influence of Lavater and Girodet's Expression des Sentiments de l'Ame», *The Art Bulletin*, 36 (marzo 1954), 32-44.
El Libertario (Barcelona): 1, núm. 1 (26 julio 1903), 4.
El Libertario (Gijón): «Richard Wagner. Su pensamiento revolucionario», 1, núm. 6 (11 septiembre 1912), 1-2; e i, núm. 7 (21 septiembre 1912), 2.
LIDA, Clara: «Literatura anarquista y anarquismo literario», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19, núm. 2 (1970), 360-81.
— «Educación anarquista en la España del ochocientos», *Revista de Occidente*, 97 (1971), 33-47.
LIDIA, Palmiro de: «El acabóse», *El Despertar*, 3, núm. 65 (1 septiembre 1895), 3.
— «Amor vedado», *El Porvenir del Obrero*, núm. 81 (16 noviembre 1901), 3.
— «Incesto», conclusión, *Natura*, 1, núm. 2 (15 octubre 1903), 29-32.
— *Fin de fiesta* (representación teatral, 1904).
LILLO, Baldomero: *Subterra*, Santiago de Chile, 1900 (?).
LINDSAY, Jack: *Gustave Coubet. His Life and Art*, Nueva York, 1973.
LINERT, A.: *La campana de Caín*, 1893 (?).
LITTRÉ: *El árbol del bien y del mal. La idea de justicia*, Barcelona (El Productor) (Pequeños grandes libros).
LITVAK, Lily: «Naturalismo y teatro social en Cataluña», *Comparative Literature Studies*, 5, núm. 3 (1968), 279-302.
— «Alomar and Marinetti; Catalan and Italian Futurism», *Revue des Langues Vivantes*, núm. 6 (1972), 585-603.
— «La sociología criminal y los escritores españoles de fin de siglo», *Revue de Littérature Comparée*, 1 (enero-marzo 1974), 12-32.
— *Transformación industrial y literatura en España, 1895-1905*, Madrid, 1980.
LOMBROSO, Cesare y R. LASCHI: *Le Crime politique et les revolutions*, París, 1890.

LOMBROSO, Cesare y MELLA, R.: *Los anarquistas*. Estudio y réplica, Madrid, s.d.
LÓPEZ, M.: «La causa proletaria» (fotografía), *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 17 (11 junio 1904), portada.
LÓPEZ BAGO: *La prostituta*, Sabadell (El Proletario).
LÓPEZ BONZA: «Ella», *El Látigo*, 1, núm. 19 (12 julio 1913), 1.
LÓPEZ MONTENEGRO, J.: «La Naturaleza», *Los Desheredados*, 4, núm. 157 (29 marzo 1885), 4.
— «La mujer y el campesino», *El Productor*, 1 (6 julio 1901), 1.
— *La Naturaleza. Poema, Nociones de Geología y Zoología para los trabajadores*, Barcelona, 1902.
— *El botón de fuego. Catecismo libertario*, Buenos Aires, s.d.
LÓPEZ RODRIGO, A.: «Literatura y acción», *Natura*, 1, núm. 19 (1904), 296-8.
LORENZO, Anselmo: *Justo Vives. Episodio dramático social*, pról. por J. Llumas, estudio crítico biográfico por F. Tárrida del Mármol, Barcelona, 1893; Buenos Aires, 1893.
— «El ciudadano y el productor», *Primer Certamen Socialista*, 259-74.
— «Colón y la Iglesia», *La Tramontana*, 12, núm. 584 (7 octubre 1892).
— «Gloria a Tolstoi», *La Revista Blanca*, núm. 38 (15 enero 1900), 378-81.
— «La verdad al tirano», *Ibíd.*, núm. 70 (15 mayo 1901), 700-703.
— *Vía libre*, Barcelona, 1901.
— «Amoría», *La Revista Blanca*, núm. 107 (1 diciembre 1902), 332-6.
— *El proletariado militante*, Barcelona, 1902, 2 vols., México, s.d.
— *Criterio libertario*, conferencia. Barcelona, 1903; Palma, 1978.
— «Ciencia burguesa y ciencia obrera», *Natura*, núm. 15 (15 junio 1904), 174-77.
— *La ganancia*, conferencia. Barcelona, 1904.
— *El banquete de la vida*, Barcelona, 1905.
— «El Quijote libertario», *La Ilustración Obrera*, 2, núm. 63 (29 abril 1905), 258-60; 2, núm. 64 (6 mayo 1905), 276-8; 2, núm. 65 (13 mayo 1905), 292-4.
— «León Martín o la miseria, sus causas, sus remedios, por Carlos Malato», *La Revista Blanca*, 7, núm. 159 (1 febrero 1905), 447-8.
— «Dónde están nuestros ahorros», *Espartaco*, 1, núm. 2 (18 noviembre 1904), 2.
— *El pueblo*, Valencia, 1909.
— *Solidaridad*, conferencia, Barcelona, 1909.
— *Vida anarquista*, Barcelona, 1912.
— *Evolución proletaria*, Barcelona, 1930, 3.ª ed., pról. por Tárrida del Mármol.
LORES, Marcial: *Ciencia y creencia*, La Coruña, 1905.
— «Naturalismo. El misterio de la concepción», *Germinal* (La Coruña), 2, núm. 12 (7 enero 1905), 1.
— «Macabro aquelarre», *Ibíd.*, 2, núm. 17 (18 marzo 1905), 1.
LOMBERE, Leo: *Utopian Socialism. Its History Since 1800*, Cambridge, Mass., 1974.
LOWITH, Karl: «The Historical Background of European Nihilism», en *Nature, History and Existentialism*, Evanston, 1966.
LUBAC, Henry de: *Proudhon y el cristianismo*, Madrid, 1965.

LUBÉN, Donato: «Miserias humanas», *La Revista Blanca*, 5, núm. 92 (15 abril 1902), 634-5.
— *Influencia de la libertad en la ilustración y la cultura de las sociedades humanas*, Bilbao, 1891 (aprox.).
LUCKACS, Georg: *Problemas del realismo*, México, 1966.
LUNA, Isabel: *La agricultura prisionera*, Barcelona, 1883 (?).
La Luz: (23 marzo 1886), 4.
LLUNAS PUJOLS, José: *La revolución* (1886).
— «Literatura obrerista», prólogo a *Justo Vives* de Lorenzo.
— «El trabajo considerado como vínculo social y fuente de libertad», *Segundo Certamen Socialista*, 295-8.
— «Al primero de mayo», *La Tramontana*, 10, núm. 465 (27 junio 1890), 3.
LLURIA (y DESPREAU), Enrique: *El medio social y la perfectibilidad de la salud*, Madrid, 1898.
— *La máquina contra el obrero en el régimen capitalista*, Madrid, s.d.
— *La máquina a favor de la humanidad según las leyes naturales*, Conferencia, Madrid, 1906.
— *Evolución superorgánica*, Madrid, 1905, prólogo por Ramón y Cajal.
— *La humanidad del porvenir*, Barcelona, 1906 (incluye los dos de la máquina).
M.: «El arte para el pueblo», *El Porvenir del Obrero*, núm. 127 (10 enero 1903), 1.
MACEÍN, Francisco: *Los horrores del comercio*, La Coruña, 1902.
MAETERLINCK, Maurice: *La justicia* (Pequeños grandes libros).
— *La Vie des abeilles*, Paris, 1901.
— *El tesoro de los humildes*, Barcelona, 1905.
MAEZTU, Ramiro de: *Autobiografía*, Madrid, 1962.
MAINER, José Carlos: «Notas sobre la lectura obrera en España 1900-1936», en *Teoría y práctica del movimiento obrero en España (1900-1936)*, Valencia, 1977, 175-240.
MALATESTA: *Entre campesinos*, Sabadell, 1889.
— *La anarquía*, Madrid, 1904; Barcelona (Pequeños grandes libros).
— *En el café*, Barcelona, s.d. (1903).
MALATO, C.: «La anarquía y la locura mística», *La Revista Blanca*, número 129 (1 noviembre 1903), 271-5.
— *León Martín*, novela, Barcelona, 1905.
— *En guerra*, idilio, Barcelona, 1906.
— «El arte libre», *Acción Libertaria* (Madrid), 1, núm. 28 (28 noviembre 1913), 1-2.
— *Antes del momento*, Barcelona (Pequeños grandes libros).
— *Desenvolvimiento de la humanidad*, Barcelona (Pequeños grandes libros).
MANNHEIM: *Ideology and Utopia*, Nueva York, 1936.
MANZANO, M.: «El verdugo», *La Anarquía* (Barcelona), 1, núm. 8 (15 septiembre 1906), 2.
— «Carta abierta», *Al Paso*, 2.ª época, 1, núm. 3 (18 noviembre 1909).
— *Ibid.*, 1, núm. 5 (16 diciembre 1909), 1.
MARAGALL, Joan: *Obres completes*, I, Barcelona, 1960.
MARCELO: «La Exposición de Arte Nuevo», *Juventud*, 1, núm. 22 (22 marzo 1903), 3.

MARCH, Vicente: *¡Malditas leyes!*, Sevilla, 1890.
MARCO, Luis: «Cristo», *El Porvenir del Obrero*, núm. 206 (23 junio 1905), 3.
MARCUSSE, H.: *Eros and Civilization*, Boston, 1955.
MARFANY, Joan Lluís: Prólogo a Robert Robert, *La Barcelona del Vint-Cents*, Barcelona, 1965.
MARI, José: «Resurrección», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 6 (26 marzo 1904), 105.
MARINETTI, F. T.: *Le Futurism. Théorie et mouvement*, París, 1911.
MARLOWE: *Fausto*, Barcelona, 1905.
MARQUINA, E.: «La balada de los golfos», *El Porvenir del Obrero*, núm. 81 (16 noviembre 1901), 2.
— «Las iglesias», *Ibid.*, núm. 206 (23 junio 1905), 2.
— «El trabajo», *Juventud*, 1, núm. 4 (25 enero 1903), 4.
— *El pastor* (representación, 1902).
MARTÍ, J. E.: Véase Rosell Albano.
MARTÍN PÉREZ, Arturo: «La hija del obrero», *La Voz del Cantero*, 8, número 143 (15 octubre 1907), 3.
MARTÍNEZ, Miguel: *Un día de elecciones*, Valencia, 1905.
MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín): *Anarquistas literarios*, Madrid, 1895.
— *Notas sociales*, Madrid, 1895.
— Prólogo a *De la patria* de A. Hamon.
— *Ciencia Social* (Buenos Aires), 1, núm. 2 (marzo 1897), 19-21.
— «Avisos de Este», *El Progreso* (7 marzo 1898).
— *La sociología criminal*, Madrid, 1899.
— «El Cristo nuevo», *El Porvenir del Obrero*, núm. 91 (8 febrero 1902), 2-3.
— *La voluntad*, Madrid, 1902.
— *Obras Completas*, Madrid, 1975.
MARTÍNEZ RUIZ, Leocadio: «Invernal», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 45 (24 diciembre 1904), 711.
MARUENDA, Eduardo: «Los resignados», *La Voz del Obrero*, 1, núm. 1 (18 octubre 1908), 3.
MAS COMERI, J.: *E pur si move!*, Barcelona, 1906.
MAUPASSANT, Guy de: *El horla* (sic), Barcelona, 1906.
— *La mancebía*, Barcelona, 1905.
MAURICE, Arthur, B. y F. T. COOPER: *The History of the Nineteenth Century in Caricature*, Nueva York, 1904.
MÉDICO, J.: «La caída del rebelde», *Anarquía*, 1, núm. 1 (13 mayo 1908), 2-3.
— *¡Mujer levántate!*, Barcelona, s.d., 1910 (aprox.).
MELLA, Luis: «Colón», *La Tramontana*, 12, núm. 554 (7 octubre 1892).
MELLA, Ricardo: «El trabajo repulsivo», *Ciencia Social*, 2, núm. 2 (junio 1896), 262-5.
— «Organización, agitación, revolución», *Segundo Certamen Socialista*.
— «La Nueva Utopía», *Ibid.*, 202-37.
— *Evolución y revolución*, Sabadell, 1896.
— «La hipérbole intelectualista», *Natura*, 1 (1 octubre 1903), 9-12.
— (firma Raúl): «Dos libros», *Ibid.*, 1, núm. 3 (1903), 42-5.
— *Ideario*, Gijón, 1926, pról. por J. Prat.

— Véase Lombroso.
MERYKOWSKI: *La muerte de los dioses*, Barcelona, 1905.
— *La resurrección de los dioses*, Barcelona, 1905.
MICHEL, Luisa: *La huelga* (representación, 1896).
— «La Mano Negra», *Almanaque de la Revista Blanca para 1903*.
— *La comuna*, Madrid, 1904.
— *Historia de mi vida*, Madrid, 1905, trad. por Salvochea.
— *El mundo nuevo*, Valencia, 1908, trad. por S. Custavo.
MICHELET: *La mujer, el cura y la familia*, Barcelona, 1905.
El misterioso crimen de Blar, Alicante, 1885.
MIRABEAU: *El abate Julio*, Madrid, 1909.
MIRBEAU, Octavio: «La cartera», *La Revista Blanca*, núm. 103 (1 octubre 1902), 201-4.
— *Els mals pastors*, Barcelona, 1902 (representación por Cortiella en 1901). Serialización en *La Revista Blanca* a partir de 4, núm. 63 (1 febrero 1901), 467-474, hasta núm. 72 (15 junio 1901), 753-55.
— «Dos hombres honrados», *El Porvenir del Obrero*, núm. 207 (30 junio 1905), 3.
— *Sebastián Roch (la educación jesuítica)*, Barcelona, 1905.
MOLAS, Joaquim: «Esquema i evolució de la literatura popular catalana», *El Pont*, núm. 61 (1973), 13-16.
— *Poesía catalana de la Restauración*, Barcelona, 1966.
MONCUIÓ, Luis: «Una biblioteca obrera madrileña en 1912-1913», *Bulletin Hispanique*, 77, núms. 1-2 (enero-junio 1975), 154-173.
MONTSENY, Juan: Véase Federico Urales.
MORATÍN: *El café*, 1792.
MORNAS, Antonio: «La anarquía y los artistas», *Natura*, 2, núm. 33 (1 febrero 1905), 142-3.
MORRIS, William: *Se volvieron las tornas* (representación, 1896); serialización en traducción de Salvochea, *La Revista Blanca*, empezando 4, número 73 (1 julio 1901), 17-22.
— *Noticias de ninguna parte o una era de reposo*, Barcelona, 1903, trad. por Juan José Morato. Serialización en *La Revista Blanca*, desde 4, número 73 (1 julio 1901), 22-26 y como folletón de *Tierra y Libertad*, desde núm. 6, núm. 367 (11 febrero 1904).
MOSTAZA: «Exposición de tipos, La linterna mágica», *La Autonomía*, 1, núm. 41 (4 noviembre 1883), 3.
MORTON, S. L.: *Las utopías socialistas*, Barcelona, 1952.
MOUNIER, E.: *Comunisme, anarchie et personnalisme*, París, 1966.
MOULIN: *Le Marché de la peinture en France*, París, 1967.
MOZZONI, Ana María: *A los hijos del pueblo*, Barcelona, s.d.
MUMFORD, Lewis: *The Story of Utopia*, Nueva York, 1922.
El mundo de los periódicos, Madrid, 1898-99.
MUÑIZ, Aurelio: «Entre jaras y brezos», *La Revista Blanca*, 4, núm. 79 (1 octubre 1901), 222-4; 5, núm. 90 (15 marzo 1902), 573-4; 6 (marzo 1903), 638-9.
MUÑOZ SAN ROMÁN, José: «La huelga», *Solidaridad Obrera* (Gijón), 2, número 16 (14 mayo 1910), 2.
MYERS, Bernardo S.: *Art and Civilization*, Nueva York, 1957.
NAKENS, José: «Al oro», *Los Desheredados*, 3, núm. 110 (5 julio 1884), 4.

— «El hambre y la honra», *Ibid.*, 3, núm. 111 (12 julio 1884), 2.
— *Cuadros de la miseria*, Barcelona, 1907.
NAQUET, A.: *Hacia la unión libre*, Barcelona, 1909.
Natura: «Declaración de principios», 1, núm. 1 (octubre 1903), 3; «Letras de todas partes», 1, núm. 12 (15 marzo 1904).
NEEDHAM, H. A.: *Développement de l'esthétique sociologique*, París, 1926.
NEGAL, M. J.: *La evolución de los mundos*, Madrid, 1902-10 (aprox.).
NETTLAU, Max: *Bibliographie de l'anarchie*, París, 1895.
NIETZSCHE, F.: *Opiniones (para todos y para nadie)* (Pequeños grandes libros).
— *Der Wille zur Macht*, Leipzig, 1901.
— *Also Sprach Zarathustra*, Leipzig, 1891.
NIEVA, Teobaldo: *La química de la cuestión social, o sea, organismo científico de la revolución*, Madrid, 1886.
NIEWENHUIS, Domela: *La educación libertaria*, Barcelona, 1904.
NION, Francisco de: «La isla ignorada», *La Revista Blanca*, 4, núm. 106 (15 noviembre 1902), 295-7.
NOCILLN, Linda: *Realism*, Nueva York, 1971.
Nociones del idioma francés, Barcelona (Escuela Moderna).
NOGUERA, José: «Rosmersholm», *Avenir*, 1, núm. 2 (11 marzo 1905), 3.
NORDAU, Max: *Crítica contemporánea* (Pequeños grandes libros).
NOVICOW, J.: *El porvenir de la raza blanca*, Barcelona, 1905.
La Nueva Idea: «Cómo soñé la anarquía», 1, núm. 1 (23 febrero 1895), 1-2; «La idea anarquista», *Ibid.*, 2-3; «La ley de Malthus», 1, núm. 3 (11 abril 1895), 1.
El Nuevo Espartaco: 7, núm. 161 (1 marzo 1905), 1.
El Nuevo Malthusiano: «El capitán Araña», 1, núm. 4 (1906), 29-30.
NÚÑEZ RUIZ, Diego: *La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis*, Madrid, 1957.
OCHARÁN, Luis: «La fragua» (grabado), *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 19 (1904).
ODÓN DEL BUEN: *Nociones de geografía física*, pref. por Eliseo Reclus (Escuela Moderna).
OLIVÉ, E.: *La pedagogía obrerista de la imagen*, Barcelona, 1978.
OPISSO, R.: «El initin» (grabado). *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 2 (27 febrero 1904), portada.
ORENSANZ, Aurelio: *Anarquía y cristianismo*, Madrid, 1978.
ORTIZ DE PINEDO: *Oriente 1953* (novela del porvenir), Madrid, 1909.
OWEN, Robert: *The Book of the New Moral World Containing the Rational System of Society, Founded on Demonstrable Facts, Developing the Constitution and Laws of Human Nature and of Society*, Londres, 1836.
PACÓN, Jaime: «La ciencia», *Revista del Ateneo Obrero de Barcelona*, segunda época, núm. 82 (octubre 1897).
PACANO, J. L.: *A través de la España literaria*, Barcelona, s.d.
PALASÍ, Fabián: «Fábula», *El Porvenir del Obrero*, núm. 24 (11 enero 1900), 4.
— «El campesino y el patrón», *Ibid.*, núm. 50 (25 octubre 1900).
PALMIRO: «La prostitución», *El Corsario*, 3, núm. 110 (10 julio 1892), 1.
— «Pobre Marta», *El Despertar*, 2, núm. 34 (15 mayo 1892), 3.

PALOMERO, Antonio: «El pan nuestro», *Almanaque de La Revista Blanca para 1904*, 94-5.
PARAF-JAVAL: Véase Bloch, A.
PARDO, Luis: «Literatura vibrante y luciente», *La Revista Blanca*, 7, número 150 (15 septiembre 1904), 188-90.
PARULLO, H. de: «La ayuda mutua entre las aves», *Boletín de la Escuela Moderna*, 4, núm. 7 (31 marzo 1905).
PASTOR, J.: «El dinero es factor de fuerza», *La Solidaridad*, 1, núm. 18 (16 diciembre 1888), 4.
PEDRO, J.: «La desheredada», *La Protesta* (Valladolid), 2, núm. 53 (5 junio 1900), 1.
Pèl & Ploma: Núm. 14 (1899), 3.
PELLICER (Paraire), Antonio: *En lo ball*, 1905 (aprox.).
— *Jo vaig*, 1905 (aprox.).
— *Celos*, 1905 (aprox.).
— *La mort de la proletària*, 1905 (aprox.).
— *Sense esperança*, 1905 (aprox.).
— *Análisis de la cuestión de la vida*, Madrid, 1902-10 (aprox.).
— *Conferencias populares sobre sociología*, Barcelona, 1900.
PELLICO: «Ciencia y naturaleza», *Natura*, 1, núm. 9 (febrero 1904), 138-40.
PELLOUTIER, F.: *L'Art et la revolte*, París, 1896; trad. castellana, La Coruña, 1896.
PEPET SIMPÀTIC: «La cançó del burgés», *La Tramontana*, 8, núm. 380 (21 septiembre 1888), 2-3.
— «La solidaridad», *Ibíd.*, 9, núm. 400 (8 febrero 1889), 2.
PENNOCK, Roland y CHAPMAN, John, eds.: *Anarchism*, Nueva York, 1978.
PERELMAN, Chaim: *La Nouvelle rhétorique:* Traité de l'argumentation, París, 1958, 2 vols.
PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael: Prólogo a Urales, *Evolución de la filosofía en España*.
— «Los escritores españoles ante el proceso de Montjuich», *Actas del Congreso de Hispanistas*, México, 1970.
— «El acercamiento de la literatura finisecular a la literatura popular», *Creación y público en la literatura española*, Madrid, 1974.
PÉREZ GALDÓS, Benito: *Electra* (estreno en Madrid, 1901).
PÉREZ JORBA, J.: «Crónica de arte y sociología», *La Revista Blanca*, 5, número 92 (15 abril 1902), 621-5.
— «Crónicas de arte y de sociología», *Ibíd.*, 6, núm. 110 (15 enero 1903), 430.
— «Crónicas de arte y sociedad», *Ibíd.*, 6, núm. 117 (1 mayo 1903), 647-50.
— «La Exposición Steinlen», *Almanaque de La Revista Blanca para 1904*, 49-62.
— «Crónicas de arte. Feliciano Rops y el grabado acuarelista», *La Revista Blanca*, 7, núm. 149 (1 septiembre 1904), 145.
— «Crónicas de arte y sociología, El salón de otoño de 1904, París», *Ibíd.*, 7, núm. 156 (1 noviembre 1905), 258-62.
— «Crónica de arte y sociología», *Ibíd.*, 7, núm. 157 (15 noviembre 1904).
PETRONIO: *El satiricón*, Barcelona, 1905.
PI Y ARSUAGA, F.: *Preludios de la lucha*, Barcelona, 1886.

PI Y MARGALL, F.: «Tarde de invierno», *Los Desheredados*, 5, núm. 229 (11 octubre 1886), 4.
— «Variedades. Un discurso de Pi y Margall. Sobre el carácter y el fin del arte», *El Productor*, 7, núm. 361 (27 julio 1893), 3-4.
— «El hurto», *El Despertar*, 4, núm. 96 (10 octubre 1894), 4; también en *El Trabajo* (Sabadell), 4, núm. 58 (16 noviembre 1901), 4-5; en *Germinal* (Sabadell), 1, núm. 17 (23 abril 1904), 42-3; y otra vez en *Ibíd.*, 1, núm. 18 (3 abril 1904), 3.
— «El hombre y el soldado», *El Porvenir del Obrero*, núm. 34 (4 octubre 1900), 3.
PICÓN, Jacinto Octavio: *Apuntes para la historia de la caricatura*, Madrid, 1877.
PIGNATARI, Decio: *Información, lenguaje, comunicación*, Barcelona, 1977.
El Porvenir del Obrero: «Diálogo de un burgués y su hijo», núm. 44 (15 octubre 1902), 2; «La providencia», núm. 81 (16 noviembre 1901), 3; «La beneficencia», núm. 84 (4 octubre 1900), 3.
El Porvenir Social: 1, núm. 23 (21 mayo 1896).
POSADA, Adolfo: «La justicia en el reino animal», en *Literatura y problemas de la sociología*, Madrid, 1902.
PRAT, José: «A caza de carne», *La Anarquía*, 4, núm. 128 (24 febrero 1893), 3; continúa en 4, núm. 119 (3 marzo 1893), 3.
— «Teatro nuevo», *Ciencia Social* (Buenos Aires), 2.ª época, 2, núm. 3 (septiembre 1895).
— *Sindicalismo y socialismo*, La Coruña, 1900.
— *A las mujeres*, Barcelona, 1903.
— *En pro del trabajo*, Barcelona, 1906.
PRAZ, Mario: *La carne, la morte e il diavolo*, Sansoni, 1948.
PRAZCOURT: *La moral del cura*, Madrid, 1909 (?).
El Productor: Núm. 50 (17 febrero 1880), 4; «Bellas Artes», 1, núm. 26 (2 marzo 1887), 3; «Los albinos», *Ibíd.*, 2; «Salón París», 1, núm. 31 (18 marzo 1887), 3; 3, núm. 127 (18 enero 1889), 4; 3, núm. 136 (8 febrero 1889), 4; 3, núm. 156 (9 agosto 1889), 1; «Corazón burgués», 3, núm. 176 (20 diciembre 1889), 4; «Pobre obrero», 5, núm. 237 (20 marzo 1891), 1; 5, núm. 265 (24 septiembre 1891), 3 (grabado), 5, núm. 272 (11 noviembre 1891), 3; «La literatura obrera», 6, núm. 317 (22 septiembre 1892), 1; «Nuestros deseos cumplidos», 7, núm. 347 (20 abril 1893), 1; época 4, núm. 36 (16 diciembre 1905), 1.
El Productor (La Coruña): «El arte y la rebeldía», 1, núm. 4 (1 octubre 1896), 1.
El Proletariado: 1, núm. 2 (12 julio 1884), 4; 1, núm. 3 (19 julio 1884), 3; «Sección local y de noticias», 1, núm. 6 (9 agosto 1884), 3; 1, núm. 7 (16 agosto 1884), 4.
La Propaganda: «Los tipógrafos», 2, núm. 60 (26 noviembre 1882), 2-3.
La Protesta (Valladolid): «Montjuich», 1, núm. 1 (5 agosto 1899), 1; «Para empezar», *Ibíd.*, «Decálogo capitalista», 1, núm. 6 (9 septiembre 1899), 1; «Hojas caídas», 1, núm. 10 (1 octubre 1899), 1; 1, núm. 15 (10 noviembre 1899).
La Protesta (Sabadell): «El teatro de ideas», 2, núm. 47 (6 julio 1900), 1; 2, núm. 48 (13 julio 1900), 3; 2, núm. 50 (27 julio 1900), 2.
La Protesta (Cádiz): «La ciudad maldita», núm. 108 (14 noviembre 1901), 1.

PROUDHON, P. J.: *Le principe de l'art et as destinée sociale*, París, 1965.
— *Capital y renta*, Madrid, 1860, trad. por R. Robert.
— *Sistema de las contradicciones económicas o filosofía de la miseria*, Madrid, 1870.
— *Teoría de la propiedad*, Madrid, 1873, trad. por G. Lizarraga.
— *La justicia*, Madrid, 1873.
— «El principio del arte y de su destino social», *Revista Social*, 2.ª época, 1, núm. 10 (19 marzo 1885), 3, núm. 14 (16 abril 1885), 3, núm. 16 (30 abril 1885), 3.
— *El principio del arte y de su destino social*, Buenos Aires, 1894, trad. por E. G. de Quintanilla, 2 vols.
— *¿Qué es la propiedad?*, Barcelona, 1905.
— *Pobres y ricos*, Madrid, 1909.
— *La sanción moral y la moral de las ideas*, Valencia, 1910.
— *Psicología de la revolución* (Pequeños grandes libros).
PSICHARI, J.: «La science et les destinées de la poésie», *Nouvelle Revue* (15 febrero 1884), 4.
La Publicidad: (5 octubre 1893) (8 mayo 1894) (18 junio 1896).
QUIÑONES, Ubaldo: «Sección literaria», «Un templo de la época», *El Proletariado*, 1, núm. 5 (julio 1884), 3.
R. C.: «Sueños terribles», *La Federación Igualadina*, 2, núm. 77 (25 julio 1884), 3.
R. C. R.: «Himno revolucionario anarquista», *El Corsario*, 3, núm. 132 (18 diciembre 1892), 3.
RAFOLS, J.: *Modernismo y modernistas*, Barcelona, 1949.
RAMÍREZ, A.: *Medios de masas e historias del arte*, Madrid, 1976.
RAS, Aurelio: «Labor prima virtus», *La Protesta* (Sabadell), 2, núm. 47 (6 julio 1900), 1.
Ravachol: «Sueño de un burgués», 1, núm. 2 (11 noviembre 1892), 3-4.
RAVENTÓS, Manuel: *Assaig sobre alguns episodis històrics dels moviments a Barcelona, en el segle XIX*, Barcelona, 1925.
READ, Herbert: *The Grass Roots of Art*, Cleveland, 1961.
— *Arte y alienación*, Buenos Aires, 1969.
El Rebelde: «A los Mártires de Chicago» (soneto), 1, núm. 4 (11 noviembre 1898), 2.
REBOUL, Oliver: *El poder del slogan*, Valencia, 1978.
RÉCLUS, Elie: *Patriotismo y colonización*, Barcelona, 1904.
RÉCLUS, Eliseo: «La Ciudad del Buen Acuerdo», *Ciencia Social*, 2, núm. 4 (enero 1896), 121-3.
— *La anarquía y la iglesia*, Barcelona, 1903.
— «A propósito del vegetarianismo», *Espartaco*, 1, núm. 2 (18 noviembre 1904), 1.
— *Orígenes de la religión y la moral*, Reus, 1905, trad. por J. Prat.
— *La pena de muerte y la educación*, Gijón, 1910.
— *El porvenir de nuestros hijos* (Pequeños grandes libros).
RENAN, E.: *L'Avenir de la science*, París, 1890.
— *La vida de Jesús*, Barcelona, s.d.
— *Vida de los apóstoles*, Barcelona (El Productor).
— *El liberalismo clerical* (Pequeños grandes libros).

RENALD, Hippolyte: *Solidarité. Vue Synthétique sur la doctrine de Charles Fourier*, Paris, 1865.

RENOULT, E.: «El asesinato industrial», *El Corsario*, 5, núm. 181 (27 septiembre 1894), 1.

REZSLER, André: *La estética anarquista*, México, 1974.

La Revista Blanca: Núm. 10 (15 noviembre 1898), 28-33; «Telégrafo impresor» (grabado) (1899), 292; «El tolstoísmo y el anarquismo», número 51 (1 agosto 1900), 68-74; «Revistas artístico-sociológicas», 4, núm. 78 (1901), 176-7; «La Sociedad y la naturaleza», 6, núm. 98 (15 julio 1902), 46; «La revolución» (grabado), 6, núm. 98 (15 julio 1902), 81; «El pulpo de tierra», 3, núm. 102 (15 septiembre 1902), 184-7; «Aeraciópolis» (cuento), 6, núm. 103 (1 octubre 1902), 223-4; «La realidad en el teatro», 6, núm. 104 (15 octubre 1902), 234-6; 6, núm. 107 (1 diciembre 1902), 336-7; «Psicologías», 6, núm. 110 (15 enero 1903), 431; 6, núm. 119 (1 junio 1903), 73-4; «Crónica de arte y sociedad. Sobre pintura de antaño y hogaño», 6, núm. 131 (1 diciembre 1903), 341-6; «Crónica de arte y sociología», 7, núm. 147 (1 agosto 1904), 81; 7, núm. 159 (1 febrero 1905), 45.

Revista Social: «Esbozos sociales», 1, núm. 6 (14 julio 1881), 2-3; 2, número 69 (28 septiembre 1882), 4; «Arte y ciencia, Carlos Darwin», 2, núm. 50 (1882), 3; 2, núm. 74 (2 noviembre 1882), 2; 3, núm. 118 (6 septiembre 1883), 4; «Arte y ciencia. La cuestión social en el teatro», 4, núm. 141 (18 febrero 1884), 4; «Estalló la tempestad» (4 julio 1884), 1; «Ecos proletarios», 2.ª época, 1, núm. 10 (19 marzo 1885), 3; «Primer Certamen Socialista», *Ibid.*, 3; «Arte y ciencia», 2.ª época, 1, núm. 16 (30 abril 1885), 3.

REY, Miguel: *¿Dónde está Dios?*, Barcelona, 1859; Mahón, 1902; La Coruña, 1895; Tarragona, 1921.

RIBOT, M.: *La herencia psicológica*, Barcelona, 1900.

RICHARD, Albert: *Manual del socialista* (Pequeños grandes libros).

RICHEPIN: *El beso de la quimera*, París, 1899.

RIOUX DE MAILLOU: «Gramíneas», *Natura*, 2, núm. 40 (14 mayo 1905).

RIPOLLÉS, Quintano: *La criminología en la literatura universal*, Barcelona, 1950.

RIZAL, J.: *Noli me tangere*, Barcelona, 1905.

ROBA, Juan de: *El defensor de su honra* (representación, 1904).

ROBIN, Paul: *La mujer pública* (Biblioteca Salud y Fuerza).

ROCKER, Rudolf: *Nationalism and Culture*, Nueva York, 1937.

RODRÍGUEZ FLORES: *La anarquía* (representación, 1893).

RODRÍGUEZ SOLÍS, E.: «La obrera» (fragmento de un libro), *El Trabajo* (Sabadell), 2, núm. 10 (28 abril 1899), 3.

ROJAS: «Los humanitarios» (grabado), *La Revista Blanca*, 6, núm. 97 (1 julio 1902), 7.

ROMERO MAURA, Joaquín: *La rosa de fuego. Republicanos y anarquistas: la política de los obreros barceloneses entre el desastre colonial y la Semana Trágica, 1899-1909*, Barcelona, 1975.

ROMERO REAL, Cristóbal: «A la anarquía», *La Voz del Cantero*, 7, núm. 126 (1 febrero 1907), 3.

ROSELL Y LLONGUERAS, Albano: «Cuadros notables. El arte libre», *Ciencia Social* (Buenos Aires), 1, núm. 4 (julio 1897), 89-91 (firma J. E. Martí).

— *Els llenyataires*, 1900 (aprox.).
— *La fábrica*, 1900 (aprox.).
— *Plors del cor*, Sabadell, 1903.
— *Rasgos y anécdotas*, Barcelona, s.d.
— *Claror lejana*, 1904.
— *El tío Corneja*, Montevideo, s.d. (1908).
— *Colonia de amores*, Montevideo, s.d.
— *Deberes*, Montevideo, 1912.
— *Maternología*, Montevideo, s.d.
— *Albores* (narración educativa) (?).
— *En el país de Macrobia* (narración naturológica) (?).
— *En plena civilización* (ética sociológica) (?).
— *La otra humanidad* (narración social) (?).
— *Voluntad* (narración educativa) (?).
— *Minucias sabadellenques*, Montevideo, 1951.
— *El teatro y la infancia*, Montevideo, s.d.
ROSEN, Stanley: *Nihilism*, New Haven y Londres, 1969.
ROSS, Celso Silvio: «Impresiones», *Al Paso*, 1, núm. 3, 2.ª época (18 noviembre 1909), 4.
— «La libertad», *El Látigo*, 1, núm. 13 (29 marzo 1913), 4.
RUEDA, Salvador: «Las nadadoras», *Almanaque de La Revista Blanca para 1904*, 86-7.
RUSIÑOL, Santiago: *¡Libertad!* (estreno en Barcelona, 1901).
— *L'héroe* (estreno en Barcelona, 1903).
RUSKIN, John: *La belleza que vive*, Barcelona, 1897, trad. por A. Fillier.
— *Las siete lámparas de la arquitectura*, Madrid, 1900.
— *Los jardines de la reina*, Madrid, 1901, prólogo por P. Corominas.
— *Fragments*, Barcelona, 1901, ed. por Cebrià Montoliu.
— *Institucions de cultura social*, Barcelona, 1903, ed. por C. Montoliu.
— *Natura. Aplech d'estudis i descripcions de sas bellessas*, Barcelona, 1905, trad. por Manuel de Montoliu.
— *Obras escogidas*, Madrid, 1905.
— *Pintores modernos*, Valencia, 1905, trad. por Carmen de Burgos.
— *La Biblia de Amiens*, Madrid, 1907, trad. por Ciges Aparicio.
— *Munera pulveris*, Madrid, 1907, trad. por Ciges Aparicio.
— *Sésamo y azucenas*, Madrid, 1907, trad. por Julián Besteiro.
— *Estudios sociales (Unto this Last)*, Madrid, 1908, trad. por C. Aparicio.
RUVALD, John: *Camille Pissarro: Letters to His Son Lucien*, Nueva York, 1943.
El Sacamanteca. Su retrato y sus crímenes, Vitoria, 1881.
SÁENZ, Domingo Agustín: *Procesos célebres. Aldonso, Asesinato del estanco de la calle de la Unión*, Madrid, 1884.
— *Proceso de Miera... por muerte de Juan Maza*, Madrid, 1884.
— *Catástrofe del Puente de Alcudia*, Madrid, 1885.
SAINT AUBIN, Emile de: *L'Idée sociale dans le théâtre*, París, 1901.
SALA, P.: *La revolución intelectual* (Pequeños grandes libros).
SALAZAR, F. y T. CAMACHO: *A los hijos del pueblo*, versos socialistas, prólogo de Ernesto Álvarez y una carta de Alejandro Sawa, 1885.
NOEL SALOMON: «Algunos problemas de sociología en las literaturas de lengua española», en *Creación y público en la literatura española*, 15-39.

Salud y Fuerza: 1, núm. 1 (noviembre 1904), 5 (grabado); «Herencia del patrimonio orgánico», 3, núm. 8 (1906), 128; 3, núm. 6 (1906), 56-7 (grabado); 3, núm. 6 (1906), 45-6 (grabado); 3, núm. 6 (1906), 58-9 (grabado).

SALVADOR Y RAMÓN: *Siluetas ácratas*, Madrid, 1909.

SALVOCHEA, Fermín: *La contribución de sangre*, Madrid, 1900.

— «Al 1.° de mayo», *El Trabajo* (Cádiz), 1, núm. 5 (15 abril 1900), 2.

— «A los presos», *Tierra y Libertad*, 3, núm. 141 (25 enero 1902).

— «Al 1.° de mayo», *El Látigo*, 1, núm. 15 (26 abril 1903), 3.

— «El sapo», y «La lechuza», *Ibíd.*, 1, núm. 18 (14 junio 1913), 2.

SÁNCHEZ DÍAZ: *Odios*, Madrid, 1903.

SÁNCHEZ PÉREZ: «Cosas de ellos», *Almanaque de La Revista Blanca para 1901*.

— «El santo del chico», *Ibíd.*, 1903.

SÁNCHEZ ROSA, José: *La idea anarquista*, La Línea, 1903.

— *Las dos fuerzas. Reacción y Progreso*, Diálogo, Sevilla, 1910.

— *En el campo*, Diálogo, Sevilla, 1911.

— *El obrero sindicalista y su patrono*, Diálogo, Sevilla, 1911.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: Véase Xirau, Ramón.

SANTAELLA, Manuel: «El gallo y el águila», *Rebelión*, 1, núm. 1 (25 febrero 1910), 2.

SANTULLANO, Gabriel: «La prensa obrera en Asturias en el siglo XIX (1868-1899)», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núms. 88-89 (junio 1971), 524-535.

SANZ ESCARTÍN, E.: *Federico Nietzsche y el anarquismo intelectual*, Madrid, 1898.

SCALPELO: «El final», *La Voz del Obrero*, 2, núm. 77 (11 octubre 1913), 3.

SCHAPIRO, Meyer: «The Patrons of Revolutionary Art», *Marxist Quarterly* (Nueva York), 111 (octubre-diciembre 1937).

SCHOPENHAUER: *Los dolores del mundo* (Pequeños grandes libros).

SEGALAS FONT, Mario: *Víctimas de la miseria* (representación, 1895).

— *La sang del poble* (representación, 1896).

SELLEN, Samuel: «The Basis of Socialist Realism», *Daily Worker* (Nueva York), suplementos (14 y 21 abril 1944).

SENENFELDER, Aloys: *L'Art de la litographie ou instruction pratique contenant la description claire et succinte des différents procédés à suivre pour dessigner, graver et imprimer sur pierre, précédée d'une histoire de la litographie et de ses divers progrès*, París, 1819.

SERGI: Extracto de *L'Origine dei fenomeni psichici*, *Natura*, 1, núm. 13 1 abril 1904), 206.

SERIANO OTEIZA, J.: *El pecado de Caín*, Alicante, 1878. Serializado en *Revista Social* desde 11 junio 1881.

— *Moral del progreso o religión natural*, Sabadell, 1884.

SERVIER, J.: *Histoire de l'utopie*, París, 1967.

SÉVÉRINE, Madame: *Páginas rojas*, Barcelona, 1905.

SHAHN, Ben: *The Shape of Content*, Nueva York, 1960.

SHAKESPEARE: *Hamlet*, Barcelona, 1905.

— *Otelo*, Barcelona, 1905.

— *La fierecilla domada*, Barcelona, 1905.

SHIKES, Ralph, E.: *The Indignant Eye. The Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso*, Boston, 1969.
SIQUEIROS, David Alfaro: «En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea», *El Machete*, núm. 5 (mayo 1924).
SKLOR, J.: *Utopia and Utopian Thought*, Boston, 1965.
SMILES, Samuel: *La disciplina de la experiencia* (Pequeños grandes libros).
SOREJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España*, Madrid, 1967.
El Socialismo: «Credo judío» (1 agosto 1887), 8.
La Solidaridad: «Leed y juzgad», 1, núm. 1 (26 agosto 1888), 1; 1, número 3 (2 septiembre 1888), 4; 1, núm. 4 (8 septiembre 1888), 3, 4; «Dos palabras», 1, núm. 11 (26 agosto 1884), 4; «El hambre. Episodios de la miseria», *Ibíd.*, 1; «Música celestial», 1, núm. 15 (14 octubre 1888), 2; «La revolución social, Himno al 18 de marzo de 1871», 2, núm. 31 (17 marzo 1889), 2-3.
Solidaridad Obrera: «El capital y el trabajo» (grabado), 1, núm. 3 (2 noviembre 1907), 1; «Los esclavos modernos» (grabado), 1, núm. 7 (30 noviembre 1907), 1; 2, núm. 8 (13 febrero 1908), 1 (grabado); 2.ª época, 4, núm. 39 (4 noviembre 1910), 1 (grabado); 2.ª época, 4, núm. 42 (25 noviembre 1910), 4; 2.ª época, 4, núm. 43 (2 diciembre 1910), 3; 4, núm. 47 (30 diciembre 1910), 2.
Solidaridad Obrera (Gijón): 2, núm. 15 (30 abril 1910), 4.
SOLER, Federico: «El viaje de Colón», *La Tramontana*, 12, núm. 584 (7 octubre 1892).
SOREL: *La ruina del mundo antiguo*, Madrid, 1909.
— *El porvenir de los sindicatos obreros*, Madrid, 1909.
SPENCER, Herbert: *Demasiadas leyes* (Pequeños grandes libros).
STAKELBERG, Federico: «Sobre los moralistas», *La Revista Blanca*, número 130 (15 noviembre 1903), 228-300.
— *La mujer y la revolución*, Barcelona, 1902-5 (aprox.).
SUDERMANN: *Magda* (representación en España 1895).
— *El honor*, trad. por Miguel de Unamuno, serializada para El Nervión (Bilbao), empieza en 1903.
— *El camino de los gatos*, Barcelona, 1902.
— *La mujer gris*, Barcelona, 1902.
— *Las bodas de Yolanda*, Barcelona, 1902.
— *El deseo*, Barcelona, 1902.
— *El molino silencioso*, Barcelona, 1903.
— *La confesión del amigo*, Barcelona, 1903.
— *El cántico de la muerte*, Barcelona, 1903.
SUE, Eugenio: *Los misterios de París*, París, 1842-3, la traducción española, París, 1844.
— *El judío errante*, París, 1844. Primera traducción española, París, 1844.
SUÑÉ, Sebastián: *Orientación sociológica*, 1901.
Suplemento a La Revista Blanca: Núm. 54 (19 mayo 1900), 4, 3; núm. 139 (11 enero 1902), 4.
T.: «La dinamita», *Acracia*, núm. 6 (junio 1886), 49-51 y en El Eco de Ravachol, 1, núm. 5 (24 enero 1893), 1.
TAMARIT, J. M.: «Propiedad», *El Corsario*, 2.ª época, 6, núm. 201 (14 febrero 1895), 2.

TARRADAS: «Sublime locura», *El Productor*, 5, núm. 272 (11 noviembre 1891), 1.
TÁRRIDA DEL MÁRMOL, Fernando: *Problemas trascendentales*, Barcelona, s.d. (1908).
TASIS, Rafael: Véase Torrent Joan.
Teatro Social: «Biografía», 1, núm. 1 (23 mayo 1896), 1; «El teatro y su fin», *Ibid.*, 3.
TERMES, Josep: *Anarquismo y sindicalismo en España. La Primera Internacional (1864-81)*, Esplugues de Llobregat-Barcelona, 1972.
THEURES, Geffroy: *Belleville*, París, 1903.
THIBERT, Margaret: *Le Rôle social de l'art d'après les saint-simonians*, París, 1972.
Tierra Libre: 1, núm. 1 (11 agosto 1908), 1, 4; 1, núm. 4 (3 octubre 1908), 4; 1, núm. 7 (3 diciembre 1908), 4.
TINTORER, E.: «Els teixidors de Silesia», *Joventut*, núm. 209 (11 febrero 1904), 98-100.
— «Teatre. L'Assumpsió d'Hannele Matterm», *Ibíd.*, núm. 316 (1 marzo 1906), 132.
TOSIO, Jesús: «Biblioteca de traducciones españolas de obras sociológicas y sociales publicadas de 1870 a 1915», *Revista de Estudios Políticos*, núm. 19 (1957), 347-363.
TOLSTOI, León: «¿Qué es el dinero?», *El Productor*, 4, núm. 187 (7 mayo 1890), 1.
— «La lavandera», *La Idea Libre*, núm. 5 (3 junio 1894).
— «El consejo de revisión», *Ibíd.*, núm. 16 (19 agosto 1894).
— «Los hambrientos», *Ibíd.*, *núms.* 53, 54, 55 (1-18 mayo 1895).
— «La huelga de los conscriptos», *La Revista Blanca*, núm. 42 (15 marzo 1900).
— «La guerra del Transvaal», *Ibíd.*, núm. 42 (15 marzo 1900).
— «Marido y mujer», *Ibíd.*, desde núm. 43 (1 abril 1900), al núm. 54 (15 septiembre 1900).
— *Resurrección*, Barcelona, 1900.
— *Resurrección*. Adaptación escénica de C. Jover y J. Ayuso, Barcelona, 1900. Serializada en *La Revista Blanca*, empezando 6, núm. 131 (1 diciembre 1903).
— *Amor y libertad*, Madrid, 1901.
— «Objeto de la vida», *La Revista Blanca*, núm. 72 (15 junio 1901).
— *¿Qué es el arte?*, Barcelona, 1902, 1905.
— «¿Qué es el arte?. *La Revista Blanca*, núm. 92 (15 abril 1902), 626-30.
— «Las dos fuerzas», *Almanaque de La Revista Blanca para 1903*.
— «Placeres viciosos», *Tierra y Libertad*, núm. 146 (1 marzo 1902).
— «Dificultades de distinguir el arte verdadero de su falsificación», *La Revista Blanca*, núm. 120 (15 junio 1903), 158-60.
— «Lo que debería ser el arte del porvenir», *Ibíd.*, 6, núm. 122 (1 agosto 1903), 59-84.
— *El infierno restaurado por la Iglesia*, Barcelona, 1904.
— *El alcohol y el tabaco*, Barcelona, s.d. (anterior a 1910).
— *Lo que yo pienso de la guerra. ¡Despertad!* (Pequeños grandes libros).
— *Nuevas orientaciones* (Pequeños grandes libros).

TORRE, José María de la: «Un crimen», *El Porvenir del Obrero*, núm. 94 (13 octubre 1900), 2-3.
TORRENDELL, Joan: *Els encarrilats* (estreno en Barcelona, 1901).
TORRENT, Joan y Rafael Tasis: *Història de la premsa catalana*, Barcelona, Bogotá, Buenos Aires, Caracas, México, Río de Janeiro, 1966.
Trabajador no votes, soldado no mates: (Biblioteca La Voz del Cantero).
El Trabajo (Sabadell): «Locos y cuerdos», 2, núm. 10 (28 abril 1899), 13.
El Trabajo (Cádiz): 1, núm. 3 (18 febrero 1900), 4.
La Tramontana: «La sabateta al balcó» (grabado), 8, núm. 343 (6 enero 1888), 1; «Avant sempre» (grabado), 8, núm. 345 (20 enero 1888), 1; «Costums obreras», 8, núm. 362 (18 mayo 1889), 1; «¡¡¡Un robo!!!, una distracció...» (grabado), 10, núm. 452 (7 febrero 1890), 1; «Una resurrecció que s'acosta» (grabado), 10, núm. 460 (4 abril 1890), 1; «A grans mals, gran remedys» (grabado), 10, núm. 474 (29 agosto 1890), 1; «Carrera d'obstacles pel obrer» (grabado), 10, núm. 476 (12 septiembre 1890), 4; «De com se protegeix al poble» (grabado), 10, núm. 477 (19 septiembre 1890), 1; «Galería fúnebre» (grabado), 10, número 483 (31 octubre 1890), 1; «Primer aniversari de la mort», 11, núm. 509 (30 abril 1891), 3; «Lo que son las revolucions» (grabado), 11, núm. 530 (25 septiembre 1891), 1; «Primer de maig» (grabado), 12, núm. 561 (29 abril 1892), 8; 12, núm. 584 (7 octubre 1892), 13, número 636 (8 octubre 1893), 15, núm. 656 (12 abril 1895), 16, núm. 712 (8 mayo 1896), 16, núm. 714 (22 mayo 1896), 16, núm. 715 (29 mayo 1896).
TUÑÓN DE LARA, M.: *El movimiento obrero en la historia de España*, Madrid, 1972.
TURIN, Yvonne: *La educación y la escuela en España, 1874-1902*, Madrid, 1967.
UGARTE, Manuel: «Hacia el porvenir», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 37 (29 octubre 1904), 580.
— «Literatura de droguería», *Natura*, 2, núm. 45 (15 septiembre 1905), 378-380.
ULLMAN, Joan Connelly: *La Semana Trágica. Estudio sobre las causas del anticlericalismo en España (1898-1912)*, Barcelona, 1972.
UNA MUJER LIBRE: «Asunto urgente», *La Huelga General*, núm. 20 (1903).
UNAMUNO, Miguel de: «La novela contemporánea y el movimiento social», *La Revista Blanca*, 6, núm. 114 (15 marzo 1903), 558-565.
— «Los obreros en la sociedad», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 4 (12 marzo 1904), 50.
— «Trabajos y trabajo», *Ibíd.*, 1, núm. 9 (10 abril 1904), 130.
— *La vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, 1905.
— «La regeneración del teatro español», *Obras Completas*, III, Madrid, 1950, 354-5.
UNO DEL PÚBLICO: «El arte dramático. En el Teatro de la Comedia», *La Revista Blanca*, 5, núm. 91 (1 abril 1902), 476.
URALES, Federico: *La ley de la vida*, Reus, 1893.
— *Sociología anarquista*, La Coruña, 1893.
— «Destellos», *El Corsario*, 2.ª época, 6, núm. 203 (28 febrero 1895), 1.
— «Biografía y obra de Tolstoi», *La Revista Blanca*, núm. 11 (1 diciembre 1898), 315-16.

— *Honor, alma y vida*, Madrid, 1899.
— *Leu de herencia*, Madrid, 1900.
— «El arte dramático», *La Revista Blanca*, 5, núm. 87 (1 febrero 1902), 464-8.
— «El arte, el amor y la mujer en el Ateneo de Madrid», *Ibid.*, 6, número 115 (1 abril 1903), 577-582.
— *El castillo maldito*, serializado en *Ibid., empezando* 6, núm. 121 (1 julio 1903), 11.
— «El alma del arte», *La Ilustración Obrera*, 1, núm. 16 (7 abril 1904), 242.
— «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», *La Revista Blanca*, 7, número 145 (1 julio 1905), 12.
— Prosa sin título en *La Voz del Cantero*, 1. núm. 1 (18 octubre 1908), 3, y en *El Látigo*, 1, núm. 1 (7 septiembre 1912), 1.
— *Los hijos del amor*, Madrid, 1909 (?).
— *El último Quijote*, Madrid, 1909.
— *Sembrando flores*, Madrid, 1909.
— *Mi vida*, Barcelona, 1929-30, 3 vols.
— *La evolución de la filosofía en España*, prólogo por Rafael Pérez de la Dehesa, Barcelona, 1968. Serializada anteriormente en *La Revista Blanca* (1903).

V. L.: «El recluta», *La Alarma* (Sevilla), 1, núm. 3 (5 diciembre 1889), 2-3.

VALLE, Adrián del: «Evocando el pasado (1886-1892), *La Revista Blanca* (15 julio-15 septiembre 1927).

VALLINA, Pedro: *Mis memorias*, Caracas, México, 1962, 2 vols.

VANDERVELDE, E.: *El socialismo agrícola* (Pequeños grandes libros).

La Vanguardia: (25 mayo 1896).

VAUXELLES, Luis: «En casa de Octavio Mirbeau», *La Revista Blanca*, 7, núm. 149 (1 septiembre 1904).

VÁZQUEZ, Remigio: *La mancha de yeso* (representación 1882 aprox.).

VEGA ARMENTERO: *¿Loco o delincuente?*, Barcelona, s.d.

VEIDAUX, André: «L'Art dramatique chez Richard Wagner», *L'Art Social* (septiembre-octubre 1893), 264-8.

VERDES MONTENEGRO, José: «El anarquismo en el arte», *Ciencia Social*, 2, núm. 8 (mayo 1896), 245-51.

VÉRITAS: *El teatro ante las sociedades obreras*, Alicante, 1907.

VERNET, Magdalena: «Los hacendados o el gran premio», *Acción Libertaria* (Gijón), 2, núm. 21 (5 mayo 1911), 2.

VICENS VIVES, J.: *Historia de España y América*, V, Madrid, 1971.

La Víctima del Trabajo: 2, núm. 6 (8 marzo 1890), 2.

VICTOROFF, David: *Psychosociologie de la publicité*, París, 1970.

VILA, María: «El gigante eucalipto», *Avenir*, 1, núm. 1 (4 marzo 1905).

VILLALONGA, Emili: «El teatro y los obreros», *Solidaridad Obrera*, 2, número 38 (13 noviembre 1908), 3, continúa núm. 39 (29 noviembre 1908), 3.

VILLEGAS, Antonio: «Diálogo entre granujas», *Rebelión*, 1, núm. 1 (25 febrero 1910).

VILLEGAS, F. F.: *El bajo y el principal* (estreno en Madrid, 1897).

VOLNEY, Constantin François de Chamboeuf: *Les ruines, ou meditation sur les revolutions des empires*, París, 1791.

VOLPE, Galvano della: «Lenguajes artísticos y sociedad», en *Crítica del gusto*, Barcelona, 1966, 233-9.
La Voz del Cantero: «Organización y huelga», 7, núm. 103 (3 marzo 1906), 4; «Bibliografía», *Ibíd.*; «Los vencidos», 8, núm. 140 (31 agosto 1907), 4; «Papel impreso», *Ibíd.*
La Voz del Obrero (Villafranca del Penedès): «Miserias», 1, núm. 1 (18 octubre 1908), 2; 2, núm. 9 (14 febrero 1909), 4.
La Voz del Obrero (La Coruña): 3, núm. 77 (11 octubre, 1912), 3.
W.: «Los espantajos», *La Acción*, 1, núm. 3 (15 diciembre 1908), 3.
W. G.: «Los dos buitres», *El Porvenir del Obrero*, núm. 57 (2 marzo 1901), 3.
WAGNER, Richard: *L'Art et la revolution*, Bruselas, 1895.
WARD, Colin: *Anarchy in Action*, Londres, 1973.
WEBER, W.: *A History of Litography*, Londres, 1966.
X.: «Predicar y dar trigo», *La Protesta* (Sabadell), 2, núm. 51 (2 agosto 1900), 1.
XIRAU, Ramón; CARDOZA Y ARAGÓN, Luis y ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ: «¿Es el capitalismo hostil al arte?», *Universidad de México*, núm. 7 (marzo 1966).
YORNS, Ernesto: «La constancia», *El Látigo*, 1, núm. 3 (5 octubre 1912), 2.
ZEDA: Véase Villegas F. F.
ZOAIS: «Luz» (a modo de vuelo ideal), *El Látigo*, 1, núm. 9 (28 diciembre 1912), 1.
— «Claveles», *Ibíd.*, 1, núm. 12 (8 marzo 1913), 2.
— «Golondrinas», *Ibíd.*, 1, núm. 13 (29 marzo 1913), 7.
— «Jazmines», *Ibíd.*, 1, núm. 17 (21 mayo 1913), 1.
— «Fakies», *Ibíd.*, 1, núm. 18 (14 junio 1913), 1-2.
— «¿Utopía?», *Ibíd.*, núm. 20 (26 julio 1913), 1.
ZOLA, Emile: *L'Assomoir*, París, 1877.
— *París*, París, 1898.
— *Germinal*. Serializada en *Gil Blas* desde (26 noviembre 1884 a 25 febrero 1885), aparece como libro, París, 1885.
— *Lourdes*, París, 1894.
— *Travail*, París, 1901. Traducción española: *Trabajo*, Madrid, 1901. Serializada en *La Revista Blanca* (1900-1901).
— *Estudios científicos* (Pequeños grandes libros).
— *Les Rougon Macquart*, París, 1970.
ZÚÑIGA, A. R.: *El apostolado de la mentira* (Pequeños grandes libros).

Prensa anarquista española utilizada (1880-1913)

La Acción, La Coruña, 1908.
Acción Libertaria, Gijón, 1910-11. (Sigue a *El Libertario*, Gijón.)
Acción Libertaria, Madrid, 1913-14.
Acracia, Barcelona, 1886-88.
Adelante, Santander, 1902-3.
Al Paso, Sevilla, 1909-10.
La Alarma, Sevilla, 1889-90. (Sigue a *La Solidaridad*.)
La Alarma, Reus, 1901.
Alma Negra, Gijón, 1898.
Anarquía, Barcelona, 1906.
La Anarquía, Madrid, 1890-93.
La Anarquía, Barcelona, 1906.
Anticristo, Algeciras, 1906.
Ariete Anarquista, Barcelona, 1896.
La Asociación, Barcelona, 1883-88.
La Autonomía, Sevilla, 1883-4.
Avenir, Barcelona, 1905.
La Bandera Roja, Madrid, 1888-9.
Bandera Social, Madrid, 1885-6.
Boletín de la Escuela Moderna, Barcelona, 1901-9.
Buena Semilla, Barcelona, 1901-7.
Ciencia Social, Barcelona, 1895-6.
Ciencia Social, Buenos Aires, 1897.
El Combate, Bilbao, 1891.
El Comunista, Zaragoza, 1895.
La Conquista del Pan, Barcelona, 1893.
La Controversia, Valencia, 1893.
El Corsario, La Coruña, 1890-96, 1903-1908.
El Corsario, Valencia, 1902.
El Cosmopolita, Valladolid, 1901.
Cultura, Sabadell, 1908.
Cultura Libertaria, Ferrol, 1912.
El Chornaler, Valencia, 1883-4.
Los Desheredados, Sabadell, 1882-1886.
Los Desheredados, Sabadell, 1890.
El Despertar, Nueva York, 1891-95.
El Eco de Ravachol, Sabadell, 1893 (continuación de *Ravachol*).
El Eco del Rebelde (continuación de *El Rebelde*).
El Esclavo, Tampa, Florida, 1896-1898.
El Esclavo Moderno, Barcelona, 1881.
La Escuela Moderna, Valencia, 1910.
Espartaco, Barcelona, 1904.
La Federación Igualadina, Igualada, 1883-85.
Fraternidad, Gijón, 1899-1900 (continuación de *La Fraternidad*).
La Fraternidad, Gijón, 1898 (continuación de *Alma Negra*).
Germinal, Cádiz, 1903.
Germinal, La Coruña, 1904.
Germinal, Reus, 1905.
Germinal, Tarrasa, 1905-6.
El Grito del Pueblo, San Martín de Provensals, 1886.
La Huelga General, Madrid, 1906.
La Huelga General, Barcelona, 1901-3.
Humanidad, Sevilla, 1901.
Humanidad, Toledo, 1910.
Humanidad Libre, Valencia, 1902.
Humanidad Nueva, Valencia, 1907-1909.
La Idea Libre, Madrid, 1894-99.
El Invencible, Zaragoza, 1895.
¡Justicia!, Cijón, 1911.

La Justicia Humana, Barcelona, 1886.
Juventud, Valencia, 1903.
La Labor Corchera, Palamós, 1892.
El Látigo, Baracaldo, 1911-1914.
Liberación, Madrid, 1908.
El Libertario, Barcelona, 1903.
El Libertario, Madrid, 1909.
El Libertario, Gijón, 1912-13 (continúa a *Acción Libertaria*).
Luz y Vida, Oviedo, 1910.
El Mismo, Barcelona, 1901 (continuación de *Espartaco*).
Natura, Barcelona, 1903-5.
La Nueva Idea, Gracia, 1885.
El Nuevo Espartaco, Barcelona, 1905 (continuación de *Espartaco*).
El Nuevo Maltusiano, Barcelona, 1905.
El Obrero, Ferrol, 1889-92.
El Obrero, Santa Cruz de Tenerife, 1901-4.
El Obrero de Riotinto, Riotinto, 1900.
El Oprimido, Algeciras, 1893.
El Porvenir del Obrero, Mahón, 1899-1914.
El Porvenir Social, Barcelona, 1895-1896.
El Productor, Barcelona, 1887-93.
El Productor, La Coruña, 1896.
El Productor, Barcelona - Gracia, 1901-2. Continuación de *El Productor* de Barcelona, 1887-93.
El Productor Literario, Barcelona, 1906-7.
El Proletariado, Sabadell, 1884.
El Proletario, San Feliu de Guixols, 1890.
El Proletario, Cádiz, 1902-3.
La Propaganda, Vigo, 1882-3.
La Protesta, Valladolid, 1899-1902.
La Protesta, Sabadell, 1900.
La Protesta, Madrid, 1901.
La Protesta, Línea de la Concepción, 1901.
Ravachol, Sabadell, 1892.
El Rebelde, Zaragoza, 1893.
Rebelión, Sevilla, 1910.
La Redención Obrera, Palamós, 1900.
La Revancha, Reus, 1893.
La Revista Blanca, Madrid, 1898-1905.
Revista Social, Madrid, 1881-84 y Sans, 1885.
La Revolución Social (clandestina, del grupo Los Desheredados), 1884-5.
El Revolucionario, Gracia, 1891.
Salud y Fuerza, Barcelona, 1904-1914.
El Socialismo, Cádiz, 1886-91.
La Solidaridad, Sevilla, 1888-89.
Solidaridad Obrera, Barcelona, 1907 y ss.
Solidaridad Obrera, Gijón, 1909-10.
Suplemento a La Revista Blanca, Madrid, 1899-1902, continuado por *Tierra y Libertad*.
Teatro Social, Barcelona, 1896.
Tiempos Nuevos, Gijón, 1905.
Tierra y Libertad, Barcelona, 1888-1889.
Tierra y Libertad, Barcelona, 1902-1913. Continuación del *Suplemento a La Revista Blanca*.
Tierra Libre, Barcelona, 1908.
El Trabajo, Málaga, 1882.
El Trabajo, Cádiz, 1899-1900.
El Trabajo, Sabadell, 1898-1908.
La Tramontana, Barcelona, 1881-1893.
La Tribuna Libre, Sevilla, 1891-2.
La Tribuna Libre, Gijón, 1909.
La Unión Obrera, San Martín de Provensals, 1895-6.
La Víctima del Trabajo, Játiva, 1889-90.
La Voz del Cantero, Madrid, 1899-1922.
La Voz del Obrero, Villanueva y Geltrú, 1891.
La Voz del Obrero, Villafranca del Panadés, 1908.
La Voz del Obrero, La Coruña, 1912.

Índice onomástico

A. L., 154
Abad de Santillán, Diego, XIV, 153, 258, 260
Acebal, Francisco, 228
d'Ache, Caran, 332
Ackerman, Rudolf, 138
Adorno, Theodor, 330, 340
Agostí, Héctor P., 308
Alighieri, Dante, 273
Aladdin, 75
Alarcón, Caridad, 67, 205
Albert, Charles, 155, 263, 285, 292
Alberti, Rafael, 213
Aldecoa, Carmen, 261
Alemany, Xavier, 83, 357
Alexis, Paul, 265
Alomar, Gabriel, 106, 232
Alonso Marselau, Nicolás, 39, 136, 138
Álvarez, Ernesto, 37, 117, 165, 239, 285
Álvarez Junco, José, XIV, 5, 16, 39, 42, 80, 81, 127, 128, 160, 167, 254, 282, 288, 305, 306, 343, 363, 377, 381, 394
Andrélis, M., 217
Angiolillo, Michele, 135, 166, 171, 224, 335
D'Annunzio, Gabriele, 262, 265
Antelo Lamas, J., 12, 54, 354
Antón Oneca, J., 71
Aparicio Alinez, Brígida, 372
Apolo, Antonio, 16, 37, 128, 169, 186
Aragon, Louis, 331
Arbeloa, Víctor Manuel, 186
Archea, Manuel, 170
Areas Navarro, Francisco, 45
Arias, José, 33, 47
Armand, E., 265
Arreat, L., 284
Artigas Sanz, 332, 333
Atkinson, Nora, 41
Ayguals de Izco, Wenceslao, 91
Aymami, Joaquín, 109
D'Ayot, Manuel Lorenzo, 229
Ayuso, J., 286
Azorín. Véase Martínez Ruiz, José, XVI, 9, 16, 44, 45, 71, 73, 97, 151, 152, 229, 255, 270, 271, 285, 286, 288, 296

Badía Vidal Rocés, Manuel, 347
Bachelard, Gaston, 379
Bajatierra, Mauro, 12, 206, 378
Bakunin, Miguel, 37, 64, 65, 100, 138, 144, 168, 221, 229, 263, 266, 335, 384
Baldensperger, F., 49
Balzac, Honoré de, 48, 65, 262, 265, 272, 288
Baroja, Pío, 63, 68, 145, 146
Baron, Ricardo, 305
Barrera, J., 56
Bartrina, J. M., 350, 354
Baudelaire, Charles, 121
Bausá, J., 226, 227, 228, 229, 230, 241
Bayer, Raymond, 303
Bebel, Augusto, 263
Beccaria, Cesare Bonesana, Marqués de, 78, 264
Becque, 234
Benavente, Jacinto, 16, 17, 18, 154, 227, 242, 268
Benjamin, Walter, 334, 339
Bernaldo de Quiroz, C., 100
Bastelro, Julián, 313
Bilbao Martínez, 269
Bisbal, Jaime, 186
Bjornson, Bjorn, 235, 265
Blanco Aguinaga, Carlos, 270

Blasco Ibáñez, Vicente, 5, 227, 228, 250, 263, 265
Blay, Miguel, 334
Blázquez de Pedro, José María, 1, 17, 21, 22, 132, 242, 283, 368
Bliss, Douglass, 333
Blond, Georges, 374
Bo i Singla, I., 231, 233, 241, 275
Boix, F., 333
Bonafoux, Luis, 187, 265
Bonafulla, Leopoldo (Juan Bautista Esteve), 58, 187, 266, 308
Bonnard, 332
Bonapleta, 220, 225
Borrás, Enrique, 225
Borrás y Mata, F., 135
Bory, Jean Louis, 41, 85
Bosch, Hieronymus, 341
Bozal, Valeriano, 308
Bracco, Roberto, 235, 263
Brandès, 232, 234
Brecht, Bertold, 250, 308
Bresci, 135
Brenan, Gerald, 126, 127, 134, 253, 261
Brossa, Jaume, 187, 226, 233, 234, 251, 268, 271, 275
Brieux, 224, 235
Brown, Ford Madox, 121
Brueghel, Jan, 320
Brueghel, Pieter, 341
Buber, Martin, 401
Buenacasa, Manuel, 183
Buchner, 6, 7, 261, 346
Bulffi, Luis, 157, 158, 330
Burgos, Carmen de, 313
Burgués, M., 391
Burke, Kenneth, 331
Buxeno, Arturo, 215

C., 299, 300
Caballero, Fermín, 93
Cabrera, Aurelio, 85, 291
Camacho, T., 117, 265, 376
Camba, Julio, xvi, 16, 270, 275, 288, 294, 305, 309, 313, 329
Campos, J. C., 277
Campos, Jorge, 270, 277
Canga Argüelles, 266, 275
Cano, Leopoldo, 249, 363
Cano Velasco, Jacinto, 26, 107
Cánovas del Castillo, Antonio, 224
Cantaclaro, 325, 346, 347
Capdevila, Carlos, 229
Cardoza y Aragón, Luis, 331
Carlyle, Thomas, 121
Carpenter, E., 77
Carré, 353
Carrillo, Antonio, 396
Carvajal, A. M., 303
Casas, Lorenzo, 285
Casas, Ramón, 293
Cascales y Muñoz, José, 323, 360, 402
Cases, Pablo, 241
Castellanos, Jordi, 270
Castilla Moreno, Rafael, 82, 83
Cavia, Mariano de, 275
Cea, Clemente, 367
Cenit, Mario, 160, 161
Cervantes y Saavedra, Miguel de, 184, 276
Cézanne, Paul, 301
Cíges Aparicio, Manuel, 77, 313
Claramunt, Teresa, 82, 187, 202, 221, 240, 241, 268
Clarià, 164, 233
Clarín. Véase Alas, Leopoldo, 268, 286
Claudel, Paul, 61
Clavé, Anselm, 200
Cleaver, James, 334
Cohn, Norman, 373
Colón, Cristóbal, 351, 352, 353, 365
Comas Costa, J., 295, 296
Comte, Augusto, 268
Conlomé, C., 8
Considerant, 6
Constanti, Ramón, 2
Cordón Avellán, S., 170
Corominas, Pere, 16, 221, 233, 234, 266, 268, 271, 285, 286, 292, 313
Cortiella, Felip, 38, 106, 155, 187, 195, 196, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 232, 233, 234, 236, 240, 247, 250, 251, 252, 265, 325, 362
Cortiella i Salvador, Ferran, 220
Courbet, Gustave, 122, 266, 341
Coutinho, Carlo Nelson, 308
Cranach, Lucas, 341
Craner, 225
Crehuet, Pompeu, 227

Creuzat, E. de, 65
Crooks, W., 11
Cruz, Antonio, 140, 141, 258, 369
Cuadrat, Xavier, 164
Cunillera, Ángel, 17, 227, 228, 237, 285, 286, 295, 300, 305
Cutanda, 163, 295, 299
Cuvier, 358

Chapman, John, 374
Charléty, S., 363
Chassignet, José, 224
Chaugi, R., 82, 157
Cheret, Jules, 332
Chies, Carlos, 37
Chomsky, Noham, 383, 384

D. I. F., 154
Daguerre, Louis Jacques Mandé, 334
Dalou, Aimé Jules, 123
La Dama gris, 111
Darrow, F. S., 73, 77
Darwin, Charles, 168, 261, 263, 264, 266, 347, 353, 354, 355, 356, 360
Daumier, Honoré, XIV, 200, 341
Davy, 334
Daza, Vicente, 376
Delacroix, Eugène, 294
Delesalle, Paul, 217
Descaves, Lucien, 110, 219, 223, 235
Devaldès, M., 157
Díaz, Carlos, 37
Díaz del Moral, Juan, 100, 139, 183, 184, 185, 211, 253
Díaz Plaja, Guillermo, 235
Dicenta, Joaquín, 100, 119, 205, 237, 270
Dide, 283, 346
Diderot, Denis, 37, 41, 263, 365
Díez, Eugenio, 23, 25
Dikka Reque, A., 232
Domenach, Jean Marie, 194
Domingo, P., 64
Dorado Montero, Pedro, 71, 268, 271
Dovring, Karin, 194
Drapser, 347
Dubois-Pillet, 65
Ducrat, Oswald, 282
Durán, 225

E. P., 171
E. S., XIII, XIV
E. V., 298
Eco, Humberto, 85, 340
Echegaray, José de, 215, 228, 238, 248
Egbert, Donald Drew, 124, 128, 280
Emanuel, J. Antonio, 144
Emerson, Ralph Waldo, 272
Engels, F., 64, 263
Enguerrand, C., 346
Erasmus, Charles, 374
España, Martín, 285
Espínoza, Manuel, 204
Esquilo, 273, 276, 288
Estévanez, Nicolás, 256
Estop, 225
Estruch, José (posiblemente pseudónimo de Albano Rosell), 247, 286
Etiévant, 168
Estrada, Elías, 197

F.A.B., 249
Fabre, Émile, 206
Fábregas, Xavier, 220
Fabrequer, 37
Fabbri, L., 80
Fagristá, 329
Famades, José, 3, 315, 316
Fanelli, Giuseppe, 140
Farnesio, N., 18
Farga Pellicer, Rafael, 171, 266
Faure, Sebastián, 157, 168, 193, 335
Faye, Jean Pierre, 282
Fellman, Michael, 374
Fernández Fuello, Rogelio, 188
Ferrer, Quinet, 226
Ferrer y Guardia, Francisco, 164, 168, 216, 256
Ferrer i Prats, María, 220
Ferreras, José Ignacio, 72, 91, 103
Fess, Gilbert Malcolm, 49
Fiedler, Leslie A., 90
Fields, Luke, 122
Fillier, Atilio, 313
Fillol, 293, 294, 305, 306
Filófono, 38, 353
Finkelstein, Sidney, 308, 331
Fischer, Ernst, 308, 331
Flammarion, Camille, 263, 265
Flaubert, Gustave, 263, 265

Focillon, H., 328
Fola Igurbide, José, 241, 248, 346
Folliet, Joseph, 194
Fontanier, 282
Foraín, 332
Fort, T. T., 301
Fourier, Charles, 6, 386, 387, 388
Foz, E. Inman, 270
France, Anatole, 265
Francastel, Pierre, 340
Francos Rodríguez, 230, 238
Franklin, Benjamín, 352
Fremont, Elvira, 234
Fulton, Robert, 365

G. H., 110
Galileo, 352, 353
Gall, 48, 49, 51
Gallego, Antonio, 331, 333
Gayarre, 220
Gante, Emilio, 12, 40, 376, 378, 390, 391
García del Moral, J., 266
Garza, Francisco, 171
Gautier, Théophile, 265
Geffroy, Gustave, 287, 288
Geisberg, Max, xiii
Gener, Pompeu, 221, 266, 271, 275
George, Henry, 66
Gericault, Albert, 341
Giner de los Ríos, Francisco, 71
Girodet, de Roucy Trioson, A. L., 49
Goodwin, William, 327
Gohier, Urban, 82
Golshalk, W., 286
Gómez, Aquilino, 218
Gómez de la Serna, Ramón, 16
Goncourt, E. de, 265
Gonse, Pedro, 242
González Bilbao, 95
González Llana, 230, 238
González Serrano, Urbano, 270, 316
González Sola, 77
Goti, Pedro, 235, 264
Gorki, Máximo, 65, 125, 256, 265
Goula, 225
Goya y Lucientes, Francisco de, xiv, xvii, 163, 341
Grandjouan, 332
Graner, J., 143, 144, 301, 332
Grave, J., 42, 218, 220, 227, 256, 263, 264, 328, 387
Greguersen, H., 221, 231, 232
Greimas, A. J., 282
Grijalvo, Alfonso, 242
Gual, Adriá, 221, 232
Guanyabens, E., 79, 232
Gubern, Roman, 124
Guell y Ferrer, Eusebio, 22, 234, 300
Guerra, Armando, 6, 65, 228, 235, 316
Guesde, J., 263
Gulmerá, Ángel, 225, 226, 228, 236
Guitart, M., 220
Gustavo, Soledad (Teresa Mañé), 62, 185, 186, 264, 265, 275, 351, 394, 395
Gutenberg, 365
Guyau, J. B., 16, 303, 304, 305

Haas, 194
Haeckel, Ernesto, 7, 261, 263, 346, 347, 356, 361
Hamon, A., 44, 45, 71, 74, 77, 154, 263, 264, 274
Harp, Louis, 287
Hauser, Arnold, 232, 286
Hauptmann, G., 229, 230, 239, 353
Helenio, 18, 294, 306
Helvecio, 37, 327
Hepp, Alejandro, 72
L'Hermitte, León Augustin, 123
Heras, Eusebio, 37
Herbert, Eugenia, 66, 286
Herbert, Robert L., 286
Hernández Villaescusa, Modesto, 238
Herrero Vaquero, F., 25
Hertzler, Joyce, 401
Hervé, G., 264
Hervieu, Paul, 219, 223, 235
Herzen, Aleksandr Ivanovich, 272
Herzog, J. B., 72
Hire, Jean de la, 42
Hirkomer, Hubert, 122
Hobsbawn, E. J., 373
Holbach, 37
Holbein, Hans, 341
Hollstein, F. W. H., xiii
Holl, Frank, 122
Homero, 276
Hope, 105, 273, 277, 278

Horacio, 273
Huber, 6
Hugo, Víctor, 37, 38, 194, 263, 272

Ibels, 332
Ibsen, Enrique, 168, 219, 221, 224, 225, 227, 229, 230, 232, 233, 234, 236, 247, 249, 262, 265, 668, 273
Iglesias, Ignasi, 120, 217, 225, 226, 232, 233, 236, 275
Iglesias, Pablo, 221
Inechofer, Melchor, 37
Ingenieros, J., 266
Ivons, W. M., 334
Izurieta, Antonia, 186

J. C., 372
J. C. M., 78
J. L. M., 79, 163, 164
J. M. A., 110
J. P., 94
Jacquinet, Clementina, 9, 233, 256, 267
Jaquetti, Jorda, 224
Jaures, 263
Jordà, J. M., 230
Jordi, 97
Jovens, Claudio, 4, 44, 356, 357
Jover, G., 286
Junyer Vidal, Sebastián, 301

Kant, Immanuel, 304
Kaplan, Temma, 100
Kenafick, J., 64
Kipling, Rudyard, 262
Klingender, Francis Donald, 123, 320
Kropotkin, Pedro, 8, 71, 82, 100, 111, 123, 124, 154, 160, 168, 218, 219, 256, 262, 263, 264, 271, 288, 318, 323, 327, 328, 335, 344, 382, 387, 388
Kupka, Franz, 332

L., 20
Lafayette, 295
La Iglesia, Gustavo, xiv, 189, 261, 286
Ladrière, Jean, 282
Lafargue, P., 263, 264
Labriola, 82, 264
Laguerre, O. de, 40
Lamberet, Renée, 186, 219, 261
Lamettrie, 37, 349
Lammennais, Félicité Robert de, 353
Lanfrey, 348
Lankester, Ray, 8
Larrubiera, A., 55
Lastortas, Juan, 224
Lavater, 48, 49, 51
Laur, Francis, 116
Laveleye, Barón de, 133
Leandre, 332
Leblanc, P., 43
León, María Teresa, 213
Lepage, Jules Bastien, 123
Lepaulier, S., 217
Lepère, Auguste, 332
Le Play, 6
Letourneau, Carlos, 6, 7, 106, 153, 273, 276, 277
Levitine, C., 49
Lida, Clara, xiv, 40, 137, 256
Lidia, Palmiro de, 46, 85, 86, 90, 91, 156, 205, 228, 241, 244
Lillo, Baldomero, 111, 120
Lindsay, Jack, 334
Linert, A., 217
Littré, 263, 347
Litvak, Lily, 220
Lizarraga, C., 33
Lombroso, Cesare, 51, 71, 74
López, M., 143
López Rodrigo, 272
López Bago, 345
López Bonza, 396
López Montenegro, J., 12, 14, 39, 44, 47, 95, 138, 186, 280, 317
López Rodrigo, A., 288
López White, 111
Lorenzo, Anselmo, 28, 33, 34, 36, 46, 52, 77, 84, 92, 94, 102, 132, 133, 148, 150, 161, 165, 186, 254, 256, 257, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 271, 278, 280, 285, 345, 346, 351, 372, 383, 385, 386, 387, 389, 402, 403
Lores, Marcial, 3, 19, 23, 44, 205, 360, 361
Loubere, Leo, 374
Lowith, Karl, 377
Lubac, Henry de, 37
Lubén, Donato, 68, 135, 203, 267, 346

Luce, Maximilien, 65, 332
Luckacs, Georg, 275, 308
Luna, Isabel, 265
Luna y Novicio, 209

Llimona, J., 99, 290
Llunas y Pujols, José, 36, 80, 126, 144, 160, 170, 185, 186, 214, 219, 231, 258, 259, 278, 280, 379
Lluria (y Desprau), Enrique, 5, 10, 11, 12, 74, 127, 344, 356, 357, 368

Macein, Francisco, 45
Maeterlinck, Maurice, 6, 264, 285
Maeztu, Ramiro de, 185, 201, 261, 262
Mainé, 225
Mainer, José Carlos, xiv, 269, 270, 353
Malatesta, Enrico, 263, 264, 335
Malato, Carlo, 37, 42, 256, 257, 263, 264, 265, 273, 285
Malthus, Rev. Thomas Robert, 158
Manet, Edouard 200
Mannheim, 373
Manzano, Miguel, 79, 85, 135, 136
Maragall, Joan, 16, 196, 229, 232, 233
Marcelo, 305, 300
March, Vicente, 77
Marco, Luis, 42
Marcusse, Herbert, 401
Marfany, Joan Lluís, 213, 261
Marí, José, 369
Marinetti, F. T., 106, 108
Marlowe, 265
Marquina, Eduardo, xvi, 4, 17, 40, 125, 126, 270, 271, 315
Martí, J. E. Véase Rosell, Albano, 97, 265, 290, 296
Martín Pérez, Arturo, 52, 68
Martínez, Miguel, 242
Martínez Ruiz, José (Azorín), 42, 44, 71, 74, 151, 187, 270, 286, 288
Martínez Ruiz, Leocadio, 120
Martínez Vargas, 347
Mártires de Chicago, 3, 134, 144, 168, 169, 180, 197, 198, 259, 260, 335, 337
Maruendo, Eduardo, 116, 119
Mas, Antonio, 226
Mas Gomeri, Josep, 3, 187
Maupassant, Guy de, 265, 272
Maurice, Arthur
Médico, José, 82, 107
Milla, Luis, 351
Mella, Ricardo, 1, 5, 13, 14, 37, 46, 74, 77, 90, 106, 127, 145, 153, 183, 186, 222, 230, 260, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 316, 323, 345, 346, 362, 363, 385, 386, 389, 390, 392, 395, 396, 402
Mendelief, 11, 18
Merykowski, 265
Meunier, Constantin, 122, 123, 153, 290, 332
Michel, Luisa, 37, 82, 236, 263, 264
Michelet, Jules, 37, 263, 267
Mill, John Stuart, 272
Millet, Jean François, 122
Mir y Mir, J., 84, 119
Mirabeau, 264
Mirbeau, Octavio, 37, 77, 219, 223, 227, 229, 230, 234, 262, 265, 275
Molas, Joaquim, 259, 278
Mondragón Mondragón, Juan, 174
Monet, Claude, 332
Monguió, Luis, xiv, 261
Montesinos, Ángeles, 205
Montoliu Cebrià, 313
Montoliu, Manuel de, 313
Montseny, Federica, 268
Montseny, Juan (véase Urales, Federico), 10, 73, 155, 167, 185, 186, 241, 355, 367, 368
Moratín, 223
Morato, J. J., 313
Mornas, Antonio, 328
Morral, Mateo, 157, 174, 226, 335
Morris, William, 100, 126, 205, 235, 313, 316, 317, 318, 325
Mostaza, 45, 51
Morton, S. L., 401
Mounier, F., 37
Moulin, 331
Mozzoni, Ana María, 82,
Mumford, Lewis, 401
Muñiz, Aurelio, 49, 67, 149
Muñoz, Domingo, 43, 291
Muñoz, San Romás, José, 126, 161, 163
Myers, Bernard S., 286

Nakens, José, 33, 67, 89

Naquet, A., 155
Needham, H. A., 313
Negal, M. J., 346
Nettlau, Max, 188, 261, 272
Newton, Sir Isaac, 11, 365
Niépce, 334
Nietzsche, Friedrich, 16, 17, 229, 264, 272, 300, 353, 377
Nieva, Teobaldo, 33, 34, 81, 128, 139, 288, 291, 294, 295, 304, 308, 316, 324, 344, 348, 349, 357, 385, 387, 396
Niewenhuis, Domela, 43, 265
Nion, Francisco de, 395
Nochlin, Linda, 308
Noguera, José, 187, 233
Nordau, Max, 263
Novelli, Mario, 229
Novicow, J., 263
Núñez Ruiz, Diego, 349

Ocharán, Luis, 124
Odón del Buen, 256, 346
Olive, E., xiv, 348
Opisso Ricardo, 143, 232, 332
Orensanz, Aurelio, 37, 65
Ortiz de Pinedo, 264
Owen, Robert, 8

Pacón, Jaime, 352
Pagano, José León, 238
Palasi, Fabián, 161
Palissy, 365
Pallas, Paulino, 168, 171, 335
Palmiro, 85, 88
Palomero, Antonio, 94
Paraf-Javal, 346
Pardo, Luis, 274
Parulli, H. de, 6
Pascual y Rodes, Ivo, 301
Pastor, J., 33
Patenier, Joachim, 320
Pedro, J., 84
Pellicer (Paraire), Antonio, 241, 266, 344, 346
Pellico, 11, 266, 344, 345
Pelloutier, Fernad, 292
Pepet Simpàtic, 34, 161
Pennock, Roland, 374
Perelman, Chaim, 282
Pérez do la Dehesa, Rafael, xiv, 185, 202, 220, 270, 275, 286
Pérez Galdós, Benito, 238, 262
Pérez Jorba, Joan, 107, 108, 109, 122, 233, 234, 235, 275, 289, 290, 291, 293, 300, 301, 314
Petronio, 265
Pi y Arsuaga, F., 29, 380
Pi y Margall, F., 13, 30, 71, 75, 77, 145, 146, 295, 298, 310, 311, 318, 335
Picasso, Pablo, xiv, 341
Pignatari, Decio, 339
Pissarro, Camille, 332
Pissarro, Lucien, xiv, 65, 275, 286, 332, 341
Plaja, Hermoso, 213
Platón, 6, 255
Posada, Adolfo, 7
Pozo, Antonio del, 153
Prat, José, 1, 6, 8, 34, 46, 62, 154, 157, 167, 265, 282, 346
Praz, Mario, 68
Prazcourt, 264
Proudhon, Pierre Joseph, 33, 36, 37, 65, 121, 124, 144, 154, 256, 263, 264, 286, 288, 306, 307, 311, 328, 384
Psichari, J., 349
Puvis de Chavannes, Pierre, 300

Quintanilla, E. G. de, 288
Quiñones, Ubaldo, 8, 347

R. C., 374
R. C. R., 373
Rabelais, François, 273
Ráfols, J., 234
Ramírez, J. A., 332
Ramos Carrión, 200
Ras, Aurelio, 106, 108, 109
Ravachol, 167, 168, 191
Raventós, Manuel, 270
Read, Sir Herbert, 256, 331
Reboul, Oliver, 194
Réclus, Elie, 7
Réclus, Eliseo, 37, 38, 135, 154, 155, 256, 261, 263, 271, 319, 324, 335, 351
Renan, E., 42, 263, 349, 353

Renaud, Hippolyte, 388
Renoult, 78
Rezsler, André, 218, 297, 318, 323, 327
Rey, iguel, 37, 56, 108, 242
Ribot, M., 155
Ricard, 225
Richard, Albert, 264
Richepin, 217
Rioux de Maillou, 8
Ripollés, Wintano, 72
Riquer, Alexandre de, 301
Rizal, José, 37
Roda, Juan de la, 228
Robert, Robert, 33, 261,
Robin, Paul, 157
Rocker, Rudolf, 258, 297
Rodín, Auguste, 121, 332
Rodríguez, L., 303
Rodríguez Flores, 226
Rodríguez Solís, E., 83
Roig, 144
Rojas, 163
Romero Maura, Joaquín, 164
Romero Real, Cristóbal, 372
Rops, Felicien, 301
Rosell y Llongueras, Albano, 171, 174, 216, 217, 224, 225, 226, 236, 237, 242, 243
Rosen, Stanley, 377
Ross, Celso Silvio, 8, 350
Rouget de l'Isle, 200
Rousseau, Jean Jacques, 2, 100
Rowlandson, 341
Rubio, R., 111, 303,
Rueda, Rafael, 206
Rueda, Salvador, 8, 270
Ruiz, Julio, 12, 25, 26, 28, 107, 110
Rusiñol, Santiago, 16, 42, 225, 237, 274
Ruskin, John, 23, 100, 121, 126, 283, 313, 314, 317, 325
Ruvald, John, 286

Sáenz, Domingo Agustín, 72
Saint Aubin, Émile de, 248
Saint Simon, Claude Henri de Rouvray, conde de, 313
Sala, P., 264
Salazar, 352
Salazar, F., 265, 376
Salomon, Noel, 184
Salvador y Ramón, 264
Salvochea, Fermín, 2, 5, 8, 43, 77, 80, 82, 145, 164, 169, 170, 262, 268, 335, 346, 349, 385,
Sampere, Vicente, 226
San Juan Planter, Gabriel, 158
Sánchez Díaz, 94
Sánchez Pérez, A., 37
Sánchez Rosa, José, 242, 258, 390
Santaella, Manuel, 78
Santullano, Gabriel, 187
Sanz Escartín, Eduardo, 266
Sawa, Alejandro, 117, 265
Say, Jean Baptiste, 138
Sayón, Antonio, 347
Scalpelo 73
Schapiro, Meyer, 308
Schopenhauer, Arthur, 262, 263
Segalas Font, Mario, 233
Sellen, Samuel, 308
Senenfelder, Aloys, 333
Sergi, 264, 344, 353
Serrano Oteiza, José, 1, 95, 165, 280
Servet, Miguel, 352
Servier, J., 401
Seurat, Georges, 65, 341
Sévérine, Madame, 265
Shahn, Ben, XVII, 174
Shakespeare, William, 265
Shelley, 276
Shikes, Ralph E., 286
Signac, Paul, 65, 266
Simó, Ismael, 224
Siqueiros, David Alfaro, 331
Sklor, J., 401
Smiles, Samuel, 263
Sobejano, Gonzalo, 16, 17
Soler, Federico, 351
Soler Pinós, 225
Sorel, George, 264, 297
Sorolla, Joaquín, 289
Spencre, Herbert, 6, 7, 263, 272, 356
Stakelberg, Federico, 82, 285
Stirner, Max, 16, 17, 229
Steinlen, Alexandre, 65, 66, 107, 122, 289, 290, 332
Strindberg, 235, 265
Suárez, Marcelino, 206, 207
Sudermann, 229, 236, 262, 265

Sue, Eugenio, 37, 41, 48, 85, 262, 272
Summers, Marion, 331
Sunyer, Joaquim, 108, 109
Suñé, Sebastián, 346

T., 166
Talbot, 334
Tamarit, J. M., 33, 46
Tarradas, 352
Tárrida del Mármol, Fernando, 1, 8, 38, 127, 203, 259, 315, 320, 347, 351, 395
Tasis, Rafael, 187
Tatlin, Vladimir, 122, 124
Termes, Josep, 258
Theures, Geffroy, 109
Thibert, Margaret, 313
Thoreau, 272
Tintorer, Emili, 229, 232
Tobio, Jesús, 346
Toda Nuño, 305
Tolstoi, Leon, XIV, 37, 134, 155, 168, 220, 235, 256, 262, 263, 265, 268, 271, 272, 273, 285, 286, 288, 327, 328, 335
Torre, José María de la, 3, 44
Torres García, 301
Torrendell, Joan, 225
Torrent, Joan, 169, 187
Toulouse-Lautrec, Henri de, 200, 332
Tuñón de Lara, Manuel, 164

Ullman, Joan Connelly, 35
Unamuno, Miguel de, XVI, 7, 33, 121, 126, 205, 229, 230, 234, 236, 268, 270, 271, 274, 277, 306, 403
Uno del público, 237, 241
Urales, Federico (Juan Montseny), XIV, 1, 33, 43, 46, 73, 74, 85, 147, 170, 185, 187, 217, 220, 227, 228, 229, 241, 245, 264, 265, 267, 268, 270, 271, 274, 275, 280, 285, 286, 289, 291, 293, 295, 305, 306, 315, 344, 384

V. L., 44
Valdez, José, 186
Valle, Adrián de, 260
Vallina, Pedro, 145, 203, 238, 347
Valloton, Félix, 200, 332
Van Dongen, Kess, 332
Vandervelde, E., 263
Vauxelles, Luis, 234
Vázquez, Remigio, 239, 240
Vega Armentero, 74
Veidaux, André, 247
Velázquez, Diego de, 320
Verdaguer, Jacinto, 275
Verdes Montenegro, José, 271, 297, 304, 309
Véritas, 241
Vernet, Magdalena, 43, 265
Vicens Vives, J., 93, 97
Victoroff, David, 194
Vidal, Rosendo, 225
Vila, María, 18
Villalonga, Emili, 215
Villegas, Antonio, 75
Virgili Santamaría, 225, 232
Virgilio, 28
Vivé, Luis, 225
Vives, Benedito, 291
Volney, Constantín François de Chasseboeuf, 353,
Volpe, Galvano della, 275, 308
Vuillard, Edouard, 332

W., 24
W. G., 43
Wagner, Richard, 218, 247, 272, 327
Ward, Colin, 374, 384
Washington, George, 295
Weber, W., 333
Wedgwood, Josiah, 334
Wilde, Oscar, 18, 227
Willette, 332

X., 41
Xirau, Ramón, 331
Xiro y Taltabull, José María, 294

Yorns, Ernesto, 375

Zeda (véase Villegas, F.), 232, 236
Zoais, 12, 25, 26, 46, 131, 132, 205, 384, 397
Zola, Émile, XIV, 65, 107, 122, 168, 232 235, 256, 262, 263, 265, 268, 272, 273, 275, 316, 335, 371, 387, 388, 389
Zúñiga, A. R., 264